TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VIII Heft 1

Julius Rütsch — *Situation des französischen Romans*

Ernst Leisi — *Rilkes Sonette an Orpheus*

J. M. v. Planta — *Neugriechisch als Stoff zur Wortkunst*

Georges Méautis — *Un Poète de la Radiophonie: W. Aguet*

Chronik

Glossen

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32

Jahrgang VIII Heft 1

Seite 1	*Situation des französischen Romans*	Julius Rütsch
„ 23	*Rilkes Sonette an Orpheus*	Ernst Leisi
„ 44	*Neugriechisch als Stoff zur Wortkunst*	J. M. v. Planta
„ 64	*Un Poète de la Radiophonie: W. Aguet*	Georges Méautis
„ 73	*Chronik*	
„ 82	*Glossen*	

Verzeichnis der Mitarbeiter:

Erich Brock, Zürich; Ernst Leisi, Frauenfeld; Georges Méautis, Neuchâtel; J. M. von Planta, Lausanne; Julius Rütsch, Zofingen; Emil Staiger, Zürich; Gerda Zeltner, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

SITUATION DES FRANZÖSISCHEN ROMANS

Von Julius Rütsch

Der neuere französische Roman umfasst Erscheinungen so verschiedener Art, dass es schwer scheint, ihn als Ganzes von einer einzelnen Stelle aus verbindlich zu erfassen. Zu seiner eigenen komplizierten Vielfalt hinzu kommt, dass die Vorstellung «französischer Roman» heute kaum mehr allein bleiben kann; sie ruft sofort die angrenzenden des amerikanischen, englischen, italienischen herauf. National- und Sprachgrenzen werden auf die Dauer vielleicht nur für die Lyrik ihre unbedingte Bedeutung behalten; im Roman sind sie im Begriff, sich aufzuheben; die Welt des französischen Romans ist ohne die Präsenz der Faulkner, Kafka, Vittorini nicht zu denken, wobei diese nicht so sehr als Einflüsse, Vorbilder aufzufassen sind, vielmehr als Gleichgeartete, als Teilhaber am zentralen Vorgang.

Gegenüber einem so unabsehbaren Vorstellungsvorrat wollen wir uns hier auf die Beobachtung einer Veränderung beschränken, die sich im neuen Roman gerade an jenem Element vollzieht, das sonst die primitivste Voraussetzung seiner Definition war: am Erzählerischen. Seit seinen spätantiken und wieder mittelalterlichen Anfängen war der Roman zunächst Erzählung. Entschiedener noch beschränkt sich eine andere Form auf das rein Erzählerische: die Novelle, die ihr Thema der plötzlichen Schicksalswende in einmaliger Figurenkonstellation und möglichst eng umschriebenem Raum durchführt. Der Roman dagegen braucht Breite, um Welt zu entfalten, die Welt, an der der Held seine Selbstverwirklichung oder, wie es heute zu sein pflegt, sein Scheitern*) vollzieht; auch ist die Welt des Romans im Unterschied zu der kulissenhaft festen der Novelle eine fliessende, sie erfährt Verwandlungen, erste Konstellationen können durch neue abgelöst werden; vieles wird in dem breiten Strom mitgeführt, was ohne strengen Konnex mit der stets verschobenen Mitte ist; der Vollzug der Zeit ist das unausgesprochene obere Thema über der vorschreitenden Handlung.

*) Mallarmé hat im *Coup de dés* also das grosse Hauptthema der modernen Dichtung endgültig umschrieben.

Lassen wir als einfachste Definition des Romans die Durchdringung von Erzählung und Weltvergegenwärtigung gelten, so stellt sich die heutige Krise so dar, dass über dem Hervortreten des zweiten Prinzips das erste, die Erzählung, fragwürdig und zuletzt kaum mehr geleistet wird. Überfliegen wir flüchtig unsere Erinnerung an den modernen Roman, so finden wir an entgegengesetzten Polen die dichte zuständliche Beschreibung ohne direkte Rede etwa bei Julien Gracq und ähnlich bei Giraudoux – und anderseits den dauernden Dialog bei Sartre und seiner Umgebung, beide bleiben abseits der Erzählung; wo Handlung vorzuherrschen scheint, wie bei Malraux, beschränkt sie sich auf katastrophale Augenblicke, deren Vorher und Nachher in Wirklichkeit das Buch füllt (Ähnliches gilt für Claudels Drama). Es spricht sich auch grundsätzlich, indem das Nur-Erzählerische der untern Schicht der Romanproduktion, der Kioskliteratur des Lebensersatzes, überlassen wird, die Ablehnung der blossen Handlung aus und gleichzeitig der Wille, deren Erscheinungsform, die Zeit, durch Dekomposition, Synchronismus usw. zu überwinden, um die Vergegenwärtigung einer bedeutsameren Wirklichkeit möglich zu machen. – Schon dieser erste flüchtige Blick bringt also zum Vorschein, dass der Roman etwas anderes, Anspruchsvolleres sein will, als er sonst war, ja, dass man ihn zu der seiner Natur widersprechenden Verwandlung zwingen will, statt eines Geschaffenen der Einbildungskraft ein in sich aktives Mittel der Erkenntnis zu werden.

Der Roman nimmt teil an dem kritischen Alter, in dem sich die geistige Hervorbringung heute befindet. Den Wandel, den er erfährt, macht am raschesten die Frage bewusst, ob und in welcher Gestalt die überlieferten Gattungen des französischen Romans sich erhalten haben. Die Tradition lässt sich ordnen in vier Gruppen:

1. Der Abenteuerroman, aus der Doppelquelle des Höfischen (Scudéry) und des Pikaresken (Scarron) stammend; er kulminiert mit Dumas oder gar Stendhal; heute erscheint er, neben seiner Senkform im Kioskheftchen, mit den Namen Malraux, Cendrars oder Genêts *Journal du voleur*.

2. Die Gesellschaftschronik; hier stehen nach Balzac und Zola heute die Proust, Martin du Gard, Jules Romains, Duhamel und als letzter Sartre mit den *Chemins de la liberté*.

3. Der Familienroman, ebenfalls von Balzac patronisiert, ist bei Mauriac und Schlumberger zur Vollendung gebracht und dann durch das Gidesche «Familles, je vous hais» in eine Dämonisierung geworfen, die sich in breitester Produktion ausspricht, am schärfsten etwa in Bazins *Vipère au poing*.

4. Der intime Roman, die Geschichte einer Education sentimentale durch Passion und Reflexion; er ist seit Mme de La Fayette Frankreichs eigentliche Kostbarkeit, nach neuen Vollendungen bei Constant, Flaubert, Fromentin ist er in unserer Zeit das erste Experimentierobjekt einer tiefen Wesensverwandlung; es entstanden die entscheidenden Formvariationen der Innerlichkeit bei Valéry, Gide, Dujardin, dann Larbaud, Giraudoux, Jouhandeau ...

Der kurze Überblick macht uns aufmerksam auf gründliche Veränderungen innerhalb der Kategorien, die oft deren Sinn völlig verschieben und die Grenzen zwischen den Gruppen fliessend machen. Der Abenteuerroman wird autobiographisch, er wird «echt» und sucht das Abenteuer weniger in einer Geschichte als im inständig angeeigneten brennenden Daseinsaugenblick. Auch in den drei übrigen Gruppen genügt das zusammenhängende Erzählen von aussen in keinem Falle mehr; die Gesellschaft, die Familie und die Vorgänge des Bewusstseins werden durch intensive Rumination der eigenen Innerlichkeit angeeignet, oder es wird unter Verzicht auf Kontinuität versucht, in den subjektiven Blickpunkt der einzelnen jeweiligen Person vorzudringen, um schliesslich aus der Gleichzeitigkeit der so von innen heraus gesehenen Splitterwelten eine neue, daseinsechtere Totalität zu gewinnen (z. B. Sartre in *Sursis*).

Es treten damit ganz neue Züge entscheidend hervor, während die Unterscheidungen zwischen den vorhin benutzten traditionellen Gruppen sich verlieren; der Abenteuerroman ist

zugleich auch Education sentimentale und darüber hinau gesellschaftskritisch; Werke wie Gides *Faux-Monnayeurs* ode Prousts *Recherche* vereinigen in sich Elemente aus allen vie Gruppen. Es werden offenbar andere Gruppierungen nötig.

Eine verbindliche Definition für den neuen Roman in seine Vielfalt wäre am ehesten diejenige von Malraux: «Une médi tation active sur la condition humaine.» Alle drei Begriffe sin hier wichtig: «Condition humaine» — es geht also weniger un das Einzelschicksal als um die gesetzhafte Beschaffenheit mensch lichen Daseins: «Méditation» — die Handlung ist weniger Ge schichte als vielmehr *betrachtete* Geschichte; «active» — di Erzählung übersteigt sich selbst und wird Mittel der Erkenntni oder gar aktive Funktion praktischen Daseins (z. B. Propa ganda).

Das ist in der Tat weit weg vom einfachen Erzählen einer Geschichte. (Allerdings: gibt es das eigentlich, das einfache Er zählen einer Geschichte?) Wir Leser sind, mit einem Teil unseres Wesens, märchensüchtige Kinder, und das Ideal der Erzählung ist dann die dichtgewobene verzaubernde Geschichte aus *1001 Nacht*. Wir sind aber auch moderne Leser, und als solche ertragen wir kaum eine Erzählung, die nicht ihre eigene Reflexion, ihre Kritik, ihr Selbstbewusstsein in sich mit ein schliesst und durch diese gebrochene Form sich über eine eigene Wirklichkeitsebene — abseits vom Bereich blosser Erfindung — ausweist.

Das Ungenügen am Roman mit seinem Glauben-machen wollen schreibt sich aus jener Zeit her, die an die Literatur sakrale Ansprüche stellte oder doch eine erschöpfende Formu lierung geistiger Vorgänge von ihr erwartete, aus dem Sym bolismus; und es erhielt damals seine schon sagenhaft gewor dene Devise, indem Paul Valéry seine eigene Unfähigkeit zum Roman damit begründete, er hätte nie aufs Papier setzen können: «La duchesse sortit à cinq heures» (oder ähnlich). Valéry lehnte damit die in der Luft hangende, unverbindliche Erfindung des Romans ab, die ihm nichtssagende Plattheit bedeutete. Die Einbildungskraft des Autors ist ihm keine Legi timation. Der Romancier sagt *dies*, warum sagt er nicht irgend etwas anderes? Valéry bekräftigte seine Stellungnahme 1943 in seiner Antwort auf eine Umfrage der Zeitschrift *Confluences:*

«Lecteur de romans ou d'histoire, je ne pouvais ne pas observer toute la liberté que me laissaient ces écritures de modifier à mon gré (dans une certaine mesure raisonnable) ce qu'elles m'offraient comme ayant puissance de réel.» Und er fügt hinzu: «Quant aux romans, ils exigent ma passivité. Ils prétendent se faire croire sur parole. Ils doivent donc se garder d'éveiller la faculté d'invention, qui, dans le détail, est chez tous au moins égale à celle de l'auteur, et qui pourrait, à chaque instant, diaboliquement s'exercer et se divertir à lui modifier son texte, à faire intervenir l'infini de possibilités de substitutions que tout récit admet sans altération sensible de son thème . . .» (Confl. 1943, 21–24, 193/4).

Valéry sieht in der freien Auswahl, die der Roman in der Unendlichkeit der Möglichkeiten trifft, seine Schwäche – diese Auswahl scheint ihm durch nichts begründet, sie ist unverbindlich.

Trotzdem schrieben Valéry und Gide in jenen neunziger Jahren jeder einen Roman, indem sie im Gegensatz zu solcher Unverbindlichkeit etwas Absolutes auszusprechen unternahmen. *Monsieur Teste* und Gides *Paludes* sind keine Geschichten; es sind Versuche, der Sprache den notwendigen Ausdruck einer reinen Position abzugewinnen. *Monsieur Teste* ist die Darstellung des Innenraumes eines äussersten Bewusstseins, nicht die Darstellung seiner Inhalte, sondern seiner Funktionen, wobei als eigentliche Aussage das eine sich ergibt: die Spiegelung des Bewusstseins in sich selbst. «Je me voyais me voir.»

Gides *Paludes* besteht daraus, dass der Verfasser erzählt, wie er *Paludes* schreibt. Die Entschlossenheit, nicht willkürlich zu erfinden, lässt dem Dichter im Buch nur den Weg, in einer alltäglichen Figur die Nichtigkeit selbst zu beschreiben; indem sich nun die Nichtigkeit des Vorwurfs in der höhern Ebene des zunächst ebenso leeren Bewusstseins, aus dem die Form hervorgehen sollte, spiegelnd entfaltet, wird aus gespiegelter Wesenlosigkeit etwas Wesenhaftes, das Buch *Paludes*.

Neben Valérys unbedingtem Bewusstsein und Gides unbedingter ironischer Aufrichtigkeit steht damals als ein drittes Äusserstes Edouard Dujardins Roman *Les lauriers sont coupés*, die erste französische Erzählung, die vollständig auf innern Monolog beschränkt ist.

Einen ähnlichen äussersten Punkt erreichte gleichzeitig die deutsche Dichtung mit Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos*, wo beschrieben wird, wie das mystische Erlebnis der identifizierenden Einsicht in das wirkliche Sein der Dinge den Dichter der Sprache beraubt.

Von solchen äussersten Punkten war nicht weiterzukommen. Valéry unternahm keinen zweiten Versuch zur Erzählung; Hofmannsthal entsagte dem Gnadenbereich des mystisch wissenden Jünglings und unterzog sich einer Lehre in der Welt der Sachen. Gide nahm den in *Paludes* gemachten Versuch später in den *Faux-Monnayeurs* noch einmal auf, indem er nun aber die in der Spiegelung der Form sich aussprechende Aufrichtigkeit durch gehorsame Einbeziehung alles dessen, was das äussere Leben herantragen wollte, belebte.

Die genannten Namen waren wohl nur Exponenten eines allgemeineren schlechten Gewissens. Die fabulierende Einbildungskraft ist aufgestört aus dem Schlaf ihrer Harmlosigkeit; eine neue ungeheure Verpflichtung wird empfunden, der Wirklichkeit enger gerecht zu werden. Der Roman sucht dem Vorwurf der Unverbindlichkeit auszuweichen und sucht eine Legitimation ausserhalb der Einbildungskraft.

Das bedeutet das Ende der geschlossenen Form, der frei spielenden Erfindung und planenden Überschau, das Ende der plastisch gesehenen Personen und der lückenlos gefügten Handlung. Der alte Roman war ein mit den Mitteln der Phantasie, der Geschichtskenntnis, der Psychologie gelenktes Spiel, das eine ihres Sinnes sichere ruhende Welt eine Zeitlang in Bewegung setzte und am Ende wieder zur Ruhe zurückkehren liess. Der neue hat eine zerbrochene Welt, er entsagt dem gottgleichen Gestalten der Schicksale von aussen her, er sieht nicht mehr die von ihm erschaffenen Figuren, als wären sie schon fertig, sondern ertastet sie in ihrem Werden von Augenblick zu Augenblick.

In der Vergangenheit gibt es so herrliche Gebilde wie die *Promessi sposi*. Hier ist geschlossene Form, ruhend auf der überlieferten Sinnhaftigkeit der Welt. Die geschlossene Form hat Liebenswürdigkeit und Leuchtkraft. Beides fehlt dem modernen Roman. Wenn wir aus der Vergangenheit in ihn eintreten,

so geht es uns wie Parzival, als er Graharz verliess: die vorher so bunt leuchtenden Farben scheinen erloschen. (Nicht umsonst ist ein Hauptthema des modernen Romans die Rückschau nach der Kindheit als dem verlorenen Paradies.) An die Stelle der verlorenen Leuchtkraft tritt nun eine dumpfe, aggressive Intensität. Die geistige Kraft geniesst nicht mehr das freudige, aber vielleicht leichtsinnige oder kindische Glück des Schauens; sie bohrt tief drinnen und ist weniger um Sicht und Überschau bemüht als um die Erwahrung ihres bedrohten Daseins. Das Tier aus Kafkas Novelle *Der Bau* ist das grosse Symbol dieser Situation: sein ganzes Bewusstsein geht auf in der Bohrung des komplizierten Baues, der sein Dasein sichern soll — worin er freilich zuletzt versagen wird — und mit dem seine Existenz sich geradezu identifiziert.

Dieses Kafkasche Bild mag den vielleicht unklar erscheinenden Begriff erläutern, unter den ich den Charakter des modernen französischen Romans — im Gegensatz zum ältern Roman der Überschau — zusammenfassen möchte: den Begriff des Drinseins oder der Befangenheit.

Dass der Roman des Befangenseins zugleich der der offenen Form ist, ist kein Widerspruch. Eben weil Dichter und Leser tief in die Situation und das subjektive Bewusstsein der Figuren versenkt sind, kann die Form nicht von aussen geschlossen werden; es ist niemand da, der über die Charaktere mehr weiss, als sie selbst wissen können, niemand, der ausserhalb der Situation steht und die Daseinswirrnis unter das Gesetz einer handlungsmässigen Ordnung, zur Fabel, bringen könnte.

Ein Beispiel für den hier gemeinten Gegensatz von alt und neu: Die Schilderung der Pest — ein anderes Lieblingsmotiv des neuen Romans — in den alten *Promessi sposi* gegenüber der in *La Peste* von Camus und *Le Très-Haut* von Maurice Blanchot. Die Pest ist bei Manzoni eine Episode des Romans wie die Hungersnot u. a., sie ist packend, rührend oder was man will, vor allem aber ist sie ein anschaubares Gemälde, in kostbarer Klarheit ausgeführt. Sie beansprucht unser Gemüt, aber nie bis zur Trübung der Sehkraft, nie wird unser Gefühl der Sicherheit angetastet, das wir gegenüber dem in sich abgeschlossenen Erzählbilde haben, das Bibliotheksbehagen! Der Dichter wählt mit Umsicht seine Züge, führt seine Personen

planvoll durch die schreckliche Episode, die als solche mit rein lichen Konturen innerhalb des Ganzen abgesetzt ist. — Be Camus sind solche Ränder zwar noch da, aber sie fallen mi denen des Buches selbst zusammen; das Ganze ist ausgefüll von der Pest, der einzige Ort ist die Stadt Oran, und sie is nichts anderes als der Schauplatz, in dem dieses Experimen als im geschlossenen Gefäss durchgeführt wird. Die Personer verhalten sich nur zu dem einen: der Pest, jedermann ist in ihr drin, etwas anderes zu sehen ist niemandem erlaubt. Der Rest ästhetischen Behagens, der hier noch bleibt, rührt davon her, dass Personen und Vorgänge eine rationale Transzendenz ahnen lassen, dass man über dem Ganzen ein rechnerisch geführtes Ideenspiel spürt, also doch eine Art Öffnung aus der Befangenheit. — Bei Maurice Blanchot, in *Le Très-Haut,* ist von einer solchen die Daseinsdichte auflockernden Luftzufuhr nichts mehr vorhanden. Auch hier eine Stadt und eine Krankheit, die, halb verheimlicht, in ihr grassiert.

Hier gibt es kaum noch Konturen; die Krankheit schleicht irgendwo ein und hört nie recht auf, sogar ihr Name ist ungewiss, schon das Wort «Pest» wäre eine Art randschaffender Zuflucht in der Verelendung, auch die Personen haben ebensowenig rechte Namen wie feste Umrisse, sie gehen ineinander über, wie die Pest selbst sich vermischt mit der Zersetzung der sozialen Ordnung. Dichter und Leser sind in das Element des kranken Bewusstseins, in dem der Untergang des Gesetzes sich spiegelt, völlig eingetaucht. In den Verlust des Schönheitskosmos des Gesetzes, der Namen, wird selbst die Sprache hineingezogen und befängt den Leser mit kranker Vieldeutigkeit.

An die Stelle der Erzählung ist die unmittelbare Kommunikation getreten; mit dem Zerfall des Gesetzes zerlöst sich die Bedeutungsfunktion der Sprache und wirkt damit mehr als nur mitteilend, vielmehr umwandelnd auf den Leser ein.

Von diesem extremen Beispiel wenden wir uns zu zugänglicheren Gegenständen unseres Anliegens zurück. Die Unfähigkeit zu einfachem Erzählen und damit die Haltung des Drinseins mit ihrer offenen Form ergab sich aus dem Bedürfnis des neuen Romans, sich an einer die Einbildungskraft transzendierenden Instanz zu legitimieren. Wir wollen uns nun umschauen und nachsehen, wo diese Legitimation gesucht wird.

Die mittelalterlichen Romanerzähler hatten es leicht; sie beriefen sich zu solcher Legitimation auf «das buoch», d. h. auf die Quelle, aus der sie die Geschichte hatten oder zu haben vorgaben. Etwas davon ist übrig geblieben in der Neigung der Romanciers besonders des 19. Jahrhunderts, ihre Erzählung als Chronik zu geben oder als Bericht einer Drittperson oder auch durch Mitteilung in Brief- und Tagebuchform. Ist das auch nur eine verfeinerte Stufe des make-believe, so zeugt es doch von dem Bedürfnis, sich an Vorhandenes anzuschliessen; und es zeigt sich auch am entgegengesetzten Pol das Grauen vor dem wildfreien Phantasieren etwa in den abschreckenden «Lügenmärchen», wie man sie bei Grimm findet.

Die einfachste Zuflucht vor der Lügenhaftigkeit, die man auch am Roman empfinden kann, ist die zum Stoff, d. h. zum wirklich Geschehenen. Geschehenes berichten, Erlebtes reportieren, das ist eine ernsthafte Beschäftigung und verleiht die Würde zum mindesten eines Boten. So ist ein grosser Teil des modernen Romans aus der Reportage hervorgegangen und rettet sich aus dem Malaise durch die Befangenheit im Stoff. Ob allerdings derjenige, der die Herzogin um 5 Uhr tatsächlich ausgehen sah und dies berichtet, damit Wesentlicheres tut als der, der es nur erfindet — das zu erwägen wäre ein weites Feld, auf das wir uns nicht begeben wollen. Die Bedeutsamkeit der berichteten Dinge genügt an sich noch nicht, um der Berichterstattung Gewicht und Dauer zu verleihen; die Dinge schlagen sich ja nicht selber als Sprache auf dem Papier nieder, sondern setzen bereits Gestaltung voraus. Berichterstattung kann Dauer gewinnen dank typisierendem Sehen, wie etwa die Bücher von David Rousset über das Univers concentrationnaire. Sie genügen Malraux' Definition: méditation active sur la condition humaine.

Wo aber die Einbildungskraft bei prätendierter Treue am Stoff sich regen will, gerät sie in Schwierigkeiten, denn im Stoff liegt ebensowenig eine genügende Legitimation wie ein Gestaltungsprinzip. Die abergläubische Verehrung des Stoffes zeigt sich etwa, wenn Robert Merle, der Verfasser eines packenden Buches über die Notlage der Alliierten bei Dünkirchen 1940, *Week-End à Zuydcoote,* jüngst erklärte: «‚Weekend à Zuydcoote' est bien un roman. Ce n'est pas seulement une chose

vue, bien que rien n'y soit vraiment inventé. Ce n'est pas un récit romancé ... c'est vrai. D'ailleurs je ne crois pas que le rôle du romancier soit d'inventer des histoires. Créer des situations de toutes pièces, c'est mentir. Et le roman doit toujours rester proche des faits.» Und Merle erklärt, er habe von jenen Vorgängen einige selber erlebt, einige gesehen, andere erzählen hören. Ein Drinsein im Stoff, das ihm aber nicht erspart, Dialoge zu erfinden, Gedankenbrücken herzustellen und vor allem eine Vorstellung der Ganzheit aus sich selbst heranzutragen, ohne die alles Berichtete nur ein wüster Haufe bleiben würde.

Hochgeladene Werke können da entstehen, wo eine scharf auf den Stoff ausgerichtete Wahrnehmungskraft die Gegenwirkung einer kräftigen Gestaltung erfährt. Das geschieht z. B. im Roman von Romain Gary *Education européenne,* der Erfahrungen aus der französischen Widerstandsbewegung zur Geschichte eines jungen Menschen im gleichzeitigen Polen umgestaltet.

Noch höher geladen sind die Romane von André Malraux. Dieser Autor hatte die Lust am wilden Phantasieren in extremen Übungen erschöpft und gelangte in seinen grossen Werken zugleich mit der Ethik eines nihilistischen Heroismus zu dem Bedürfnis, seine imaginierende Energie an eine historisch-aktuelle Wirklichkeit zu fesseln. Man mag es zunächst ablehnen, die Bücher aus dem chinesischen und dem spanischen Bürgerkrieg als Reportage zu bezeichnen; vergleicht man indes *Espoir* mit Hemingways *Wem die Stunde schlägt,* so sieht man vielleicht, was gemeint ist. *Espoir* ist nicht, wie das amerikanische Buch, eine Ferngestaltung des ganzen grossen Themas, sondern eine Folge blitzhaft beleuchteter extremer Augenblicke, die Malraux in ihrem Feuer festhält. Er reportiert den gewaltigen Augenblick, wie eine Kamera das täte, nur allerdings mit einer dichterischen Übersteigerung, die einer solchen nicht gegeben wäre. Seine akuten Szenen sind meist Situationen vor einem unerhörten Geschehen (z. B. die des Mörders vor der Tat oder die Annäherung an eine feindliche Kanonenmündung) oder solche der Verwirrung, des dépaysement. Sie werden in einer Art Erstarrung festgehalten; es ist ein Nicht-wieder-wegkönnen spürbar, der Augenblick scheint endlos zu werden.

Deutlich ist des Autors Unlust, die Augenblicke zu verbinden, d. h. zu erzählen. Statt sie der Erzählung einzuschmelzen, hinterbaut er sie mit dialogischer Meditation. Malraux' Bericht vom heroischen Dasein ist nicht episch, sondern lyrisch, es besteht aus Bild und Betrachtung. Die brennende Vergegenwärtigung und dabei die Folgelosigkeit des Berichteten erinnern an die absolute Poesie, an die *Jeune Parque* oder die *Anabase* mit ihren isolierten Anrufungen und ihrer Scheu vor Übergängen. Es herrscht statische Zeit, jene Gebanntheit in den absoluten Augenblick, von der der *Cimetière marin* spricht und die für Hofmannsthal zum Unbegreiflichsten aller Dinge machte, wie man vom einen zum nächsten komme. An die Stelle der episch fliessenden Zeit tritt dann die *Zeitmontage*, bei Malraux allerdings noch in bescheidener Form, indem die Zeitschichten durcheinandergeschoben werden und statt auseinander hervorzufliessen, in ein Verhältnis gegenseitiger Spiegelung treten. Solchen Zerfall der epischen Zeit beobachten wir überall; er erklärt, dass Geister mit durchdringenden Organen, wie Jouhandeau oder im Deutschen etwa Ernst Jünger, die Sinntiefe von isolierten Erscheinungen in ihrem geheimen Quell zu erfassen vermögen, aber unfähig sind, grössere Zusammenhänge anders als künstlich herzustellen.

Es ist klar, dass Ähnliches für die Dichter jener Gruppe gilt, die wir als zweite kurz zu betrachten haben und für die charakteristisch ist, dass sie an die Stelle des Erzählens die Befangenheit in der Vision setzen. *Vision:* Was mit diesem Wort hier gemeint sein soll, zeigt sich am besten, wenn wir es mit dem Begriff «Planung» kontrastieren. Planung herrscht als ordnendes Prinzip über der Erzählkunst der grossen Romanciers des 19. Jahrhunderts; denken wir an Manzoni, Walter Scott, später Flaubert und Henri James. Auch diese Erzähler *sehen* das Ganze ihrer imaginierten oder hie und da durch Studien erworbenen Welt, aber das Gesicht wird dem Vollzug der Handlung eingeordnet, es ist Stoff im anspruchsvolleren Sinn. Schon bei jenen Generationen gerät die Unterordnung stellenweise ins Gleiten: bei Melville und noch sichtbarer bei Dostojewski wird die Vision manchmal übermächtig; bei Melville stockt dann die Fabel und vernachlässigt sich, um einem Schauen Raum zu machen, das der erzählten Geschehnisse nicht bedarf.

In Dostojewskis Szenen wird oft fühlbar, wie die Eigenenergi der imaginierten Situation frei wird und in Richtungen weiter rollt, die dem ursprünglichen Plan nicht entsprechen — womi der Autor gezwungen ist, immer neu anzusetzen.

Heute nun gibt es in Frankreich eine Gruppe des Roman — man mag sie die lyrische nennen —, die die Rangordnung ganz umkehrt und das — mit einer gewissen Verlegenheit be handelte — Erzählerische in den Dienst der Vision stellt. Die Handlungsentwicklung kann dann wenig bedeuten; die Vision liegt nicht im Ablauf der Zeit und der Folge der Vorgänge sie *steht* — aber um sich im Wort zu erfüllen, muss sie sich notwendig des Nacheinanders bedienen.

Die extreme Konsequenz visionärer Methode, also den extremen Gegensatz zur Planung, suchte der Surrealismus zu verwirklichen mit der écriture automatique. Das Unterbewusstsein sollte sein Schöpfertum selbsttätig offenbaren. Für die Lyrik ist damit eine allerdings schon bei Rimbaud wiederaufgebrochene echte Quelle wieder ins Fliessen gekommen. Erwarteten sich die Surrealisten vom Gehorsam gegenüber den Impulsen des Unbewussten die Teilnahme an einem höheren, oder in diesem Fall besser tieferen, Leben, so konnte das höchstens als Vie immédiate, als Bewegung des einzelnen Satzes, als Bild, kurz als Lyrik zur Erscheinung kommen. Für den Roman war nichts zu erwarten; das Unterbewusstsein vermag durch das Medium der écriture automatique so wenig etwas Zusammenhängendes hervorzubringen wie durch das des Traumes. Wenn der Surrealismus sich doch am Roman versuchte, so schon in einem Kompromiss; die Romane von Breton oder Gracq sind *dirigierte* Träume; dieser Versuch, zu erschaffen, was nur unbewusst werden kann, erinnert an unmögliche deutsche Unternehmungen etwa des George-Kreises, einen Mythus künstlich ins Dasein zu rufen. Bretons und Gracqs Leistung in ihren Romanen besteht darin, die Konventionshemmung des Bewusstseins von sich fernzuhalten und in der eigenen Bedeutungswelt des Traumes künstlich zu verharren. Im Traum kann nichts eigentlich geschehen; so regiert in diesen Romanen ein entscheidungsloser Schlafwandel, es findet kaum eine Begegnung der Figuren statt, kaum ein Dialog; die lethargische Heranzögerung eines fernen Ereignisses ist die einzige Nahrung der

Erzählung — in ihr also liegt das Leben des Buches nicht, sondern in der dunkel-sensiblen Sprachwerdung der traumhaften Regung jedes Augenblicks.

Dichter wie Giraudoux oder Julien Green bewegen sich zwar frei von der theoretischen Konsequenz des Surrealismus, aber auch sie sind mehr Visionäre als Erzähler. Giraudoux' Figuren sind poetische Allegorien; sie folgen weniger einer Handlungserfindung als der momentanen Eingebung aus dem Wort, und diese wiederum ist dirigiert von dem Willen oder der Gnade, die Welt mit einem neu erwachten Auge anders zu sehen, frischer, unbedingter. Alles ist zugleich spielerisch und absolut: alle Mädchen in Frankreich sind so und so, die französischen Hähne krähen auf die und die Art anders als alle andern; der Deutsche ist so und der Franzose so. Der Dichter gibt eine eigenwillige Weltansicht im heitern Element, er gibt kaum eine Geschichte. Das bezeugt am einfachsten unser Gedächtnis: von diesen Büchern verflüchtigt sich ihm die Anekdote und es bleibt etwas Elementarisches; eine Vereinigung von kristallischer und blumenhafter Schönheit aus *Bella,* das Gefühl abgründiger Bedrohtheit gemäss dem Wort: «Denn von oben kommt Verführung» aus *Choix des Elues,* hochzivilisierte Mädchenhaftigkeit gegenüber den Elementen aus *Suzanne,* und wo es etwas handgreiflicher zugeht, der Gegensatz deutschen und französischen Wesens aus *Siegfried.* Giraudoux' Kunst war es, die zum Erzählen zwingen wollende Materie in jedem Wort so ihres Gewichtes zu berauben und ironisch zu durchstrahlen, dass sie sich als stehendes Bild in die Fioritur des Absoluten verwandelte.

Anders Julien Green. Ihm liegt nichts an solch heiterer Verflüchtigung des Erzählens. Er will erzählen, aber er weiss im Grunde nicht recht, was. Er erwartet Führung von seinen Figuren, die sich ihm aber nicht in Geschichten, Entschlüssen u. dgl. zeigen, sondern in seltsamen Situationen, die eine Art lebendes oder vielmehr totes Bild machen. Seine Situationen sind immer innerhalb einer Lautlosigkeit. Ein Einsamer in der Kammer oder erstorbener Umgebung, von der Starrheit einer abwesenden Welt angstvoll bedrängt. Greens innerstes Bild scheint mir der Schlafende zu sein, der in einem leeren

Raum durch ein plötzlich aufgehendes Licht sichtbar wird*). Diese Momente sind die eigentlich wahren Stellen seiner Bücher, Momente, die eine Welt der Abwesenheit und der Angst zur Vision machen.

Die Erörterung liegt ausserhalb unseres Fragenkreises, ob die Geheimnisse, zu denen Greens Kunst immer wieder hinführt, jemals in ihrem Sinn durchdrungen werden und ob es nicht Geheimnisse ohne Deckung sind. Hat jene Vision vom beleuchteten Schläfer die Sinndichte der alten Fabel von Psyche, die mit der Öllampe an Eros herantritt? — so wollen wir also hier nicht fragen, sondern nur festhalten, dass die Welt der Angst und der Abwesenheit sich in Visionen ausdrückt, während die Erzählung in ihr die Sprache nahezu verliert.

Giraudoux' poetische Allegorie und Greens Angstvision stehen gewiss recht fremd nebeneinander, jedoch ist ihnen gemeinsam die Nähe an der Weltansicht des Absurden, die diejenige unserer engsten Gegenwart ist. Beide weben, Giraudoux aus lichthaftem, Green aus nächtlichem Stoff, einen Schleier der Unbegreiflichkeit. Giraudoux übersteigert das seinem Wesen nach Relative zu prätendierter Absolutheit hinauf, ein verspielter Rest platonischer Ideenwelt äussert sich dazwischen in willkürlichen Eingriffen. — Green spürt das Absolute in seiner angstschaffenden Abwesenheit. Seine Imagination bewegt sich in jener Mythologie der Leere, die dem Existentialismus voranging; schon Mallarmés Thema war das leere Zimmer (Ses purs ongles... Une dentelle s'abolit); dieser Leerraum ist auch Cocteaus Sphäre, und er ist in den Bildern von Chirico zu sehen. Eine Poesie und ein poetischer Roman waren ihr als schwierige Endprodukte abzugewinnen, während nun der Existentialismus, Leere in gestaltlose Dichte verkehrend, in seiner dichterischen Äusserung, so auch im Roman, höchst problematisch bleibt.

Die zentrale Gruppe im modernen Roman ist diejenige des Existentialismus. Halten wir uns auch hier an unsere Ausgangsfrage: Wie steht es um die Möglichkeit des Erzählens und woran legitimiert sich die Erzählung? Das Malaise des Romans scheint sich hier zunächst auf eine überraschende Art aufzu-

*) Vgl. *L'autre sommeil, Minuit.*

heben, da die ihm (Valéry!) vorgeworfene Unverbindlichkeit in Deckung gerät mit dem Dasein selbst, wie es nun gesehen wird. Ist die Erfindung des Romans willkürlich und durch keine transzendente Notwendigkeit gedeckt, so ist in existentialistischer Sicht das Dasein selbst absurd, es gibt keinen Punkt ausserhalb, zu dem hin oder von dem her eine sinngebende Ausrichtung möglich wäre. Es gab im Mittelalter das Heilsdrama, in dessen Vollzug sich die Menschheit eingebettet glaubte; hier konnte der Roman als kleines Heilsdrama erzählt werden, vom Abfall durch Irregang, Sühne und stellvertretende Liebe zur Rückkehr in die göttliche Ordnung; es gab später die idealistische Sicherung des Seins, hier konnte der Roman des Menschen geschrieben werden, der über Stufen der Erfahrung die höhere Wirklichkeit der Welt und seiner selbst erwirbt und wird, der er ist. Liegt nun heute die einzige Wirklichkeit in der absurden Existenz selbst, so gibt es für den Roman keinen Weg mehr auf etwas hin, sondern nur die Zuständlichkeit. Ein Ansatzpunkt in solch mittelloser Welt ist nirgends oder überall. Der Roman braucht keine Legitimation mehr; sein Drinsein im befangenen Bewusstsein ist nun die einzige Weise, Wirklichkeit zu finden und auszusprechen. «Bewusstsein» ist dabei ein mit Vorbehalt zu verwendendes Wort. Das Existierende ist gestaltlos, gemäss Sartres Formulierung: «L'existence précède l'essence». Es gibt zunächst nur ein blosses Dasein, ein In-die-Welt-geworfen-sein, keine Wesenhaftigkeit, unter deren Gesetz das Existente stünde, kein transzendentes Ich. Das Wesen wird erst in der Zeit erworben, es wird fortwährend gemacht in jeder Handlung, jedem Entscheid. Das Bewusstsein — der einzige noch mögliche Ort des Romans — ist an Wesenhaftigkeit gebunden und schwebt mit ihr in fortwährender Entstehung, es sieht sich selbst zugleich in erster und dritter Person. Die erste Person entspricht seiner Einsamkeit, es trägt allein die Welt — die dritte seiner Ununterschiedenheit, jedes Existierende ist quelconque. Daher der dem existentialistischen Roman eigene Gebrauch des äussern und des innern Monologs, in dem Subjektivität und Objektivität ihren Sinn verändern und geradezu austauschbar werden.

Äusserer Monolog, d. h. der Monolog in der dritten Person:

Die Erzählung in der dritten Person ist normalerweise di objektive, von aussen gesehene. Mit dem Begriff Monolog schein sie nur im Paradox vereinbar zu sein. Aber der moderne Roma verwirklicht dieses Paradox. — Die objektive Erzählung ist in grossen alten Roman (Dickens, Balzac, Tolstoi) in unverstörte Erfülltheit zu Hause. Hier ist nichts Einzelnes vereinsamt, de Dichter verfügt über seine Dinge mit schöpferischer Macht vollkommenheit und umgibt sie mit einer Lebenssphäre un ausgesprochener Beziehungsvielfalt. Die Lage ändert sich, wo die Objektivität sich exasperiert, etwa schon bei Flaubert, mi grösserer Deutlichkeit noch bei Henri James, der in manchen seiner Romane, mit grösster Konsequenz in *The akward age* alles rein von aussen gibt — von den Vorgängen sieht man nur genau so viel, wie man bei ihrer Darstellung auf der Bühne sehen würde, kein deutendes Wort, keine Ansicht von innen kommt hinzu. — Es war vor allem der amerikanische Roman, der, offenbar durch den Film beeinflusst, in dieser Methode bis zum Äussersten ging und jenen durchaus nur von aussen gesehenen, undurchdringlichen — wohl auch für sich selbst undurchdringlichen —, in der jeweiligen Gebärde aufgehenden Menschenschlag schuf, wie er sich am krassesten im Kriminalroman der Hammett, Chandler usw. manifestiert*). Es wird kein Einblick in einen innern Vorgang gestattet; mitgeteilt wird nur das Verhalten, in das Gefühl und Gedanke sich umsetzt. Der Roman ist ein Gewebe aus Aktivität, dessen lückenlose, wenn auch oft inkohärente Vordergründigkeit sich selbst genügen will. — Monologisch wird diese Methode nun im französischen Roman, indem die objektive Aussage auf eine einzelne Person sich konzentriert, die überdies meist unbedeutend und untätig ist. So etwa schon bei Huysmans und Céard. Im existentialistischen Roman ist es das Bewusstsein selbst, das mit dem kalten Auge verständnisloser Wahrnehmung dem absurden Wandel der eigenen Person folgt, ein Bewusstsein, das nicht viel mehr ist als monologisierende «condition humaine». Es spricht von sich selbst in der dritten Person, gemäss Sartres Formulierung: «La conscience est ce qu'elle n'est pas et n'est pas ce qu'elle est.»

*) Hiezu Claude-Edmonde Magny: *L'âge du roman américain*. 1948.

Das genaue Gegenstück finden wir für den *innern Monolog.* Er musste dem Existentialismus die nächstliegende Form sein, weil er es ermöglicht, das zunächst einzig Wirkliche, die personlose oder personarme Existenz Wort werden zu lassen und dabei den Zustand kerkerhafter Vermauerung zu offenbaren, jenes tiefe Eingeschlossensein, das der Raum der frühen und stärksten Werke des Existentialismus ist (*Le mur, La chambre, La nausée, Huis-clos*)*). — Der innere Monolog ist nicht zu verwechseln mit der Konfession, die von Augustin bis André Gide eine Linie des intimen Romans bestimmt hat. Dieser Ich-Roman der Tradition war ein geschärftes Instrument bewusstester geistiger Rechenschaft, er glaubte, eine klare Einsicht in die innern Vorgänge und ihren Zusammenhang erarbeiten und mitteilen zu können. Näher rückt dem innern Monolog schon die Methode von Robert Brownings Versroman *The Ring and the Book,* wo die gleiche Geschichte der ermordeten Pompilia sieben- oder achtmal durch die verschiedenen beteiligten Personen berichtet wird, oder besser nicht berichtet wird, vielmehr in einer innern Rumination noch einmal und immer wieder gesehen, aus dem beschränkten Gesichtspunkt des jeweiligen Subjekts heraus, wobei sich dann die Unzulänglichkeit menschlicher Erkenntnis offenbart, die Unmöglichkeit, Recht von Unrecht zu unterscheiden. Aber auch hier noch handelt es sich um Rückschau, die sich um ein einziges Zentrum dreht und sich unausgesprochen an das Recht oder die Gnade als das unsichtbare Gegenüber wendet. Der echte innere Monolog hat kein Gegenüber, er schaut nicht; er spricht das unberechenbare schleimige Geschiebe des existierenden Bewusstseins unmittelbar aus, ein unbestimmtes Gemisch aus Wahrnehmung und Eigenbewegung.

Im *Ulysses* von Joyce trifft das nicht eigentlich zu, der sogenannte innere Monolog bleibt da nicht mit sich allein, er ist der grossen allegorischen Gesamtarchitektur in dienender Funktion eingebaut und durch von aussen herangetragene Stilprinzipien überformt. Einzig das grosse Schluss-Stück, der Nachtmonolog der Molly Bloom, ist innerer Monolog in unserm Sinn, und er zeigt auch den typischen Zug, dass er in einem

*) Vgl. den Aufsatz von Claude Roy über Sartre in *Descriptions critiques.* 1949.

mit trüben Erkenntnisorganen versehenen Subjekt vorgeht. Die Dichter des innern Monologs haben instinktiv solche Personen von schwacher geistiger Form gewählt, so schon Schnitzler in *Fräulein Else,* hier Joyce mit Molly Bloom, später Sartre in *Intimité.* Die Erscheinung der absurden Welt offenbart sich um so stärker, je weniger das Bewusstsein, auf dessen Horizont die gesamte Erzählung beschränkt ist, vermag, den Sinn der Vorgänge zu enträtseln. Mit letzter Konsequenz und dichterischer Kraft ist diese Methode von William Faulkner verwendet. Der Vorgang seines Romans *As I lay dying* ist vollständig auf die Selbstdarstellung in innern Monologen der beteiligten Personen beschränkt, die alle nur dumpfe Einsicht besitzen. Noch weiter geht er in dem Buch *The sound and the fury,* dessen Welt durch das Bewusstsein eines Idioten gesehen ist, nach Shakespeares Wort: «a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.» Die chaotische Sicht durch das unzulängliche Organ wird noch um so dunkler, als eine Verwirrung der Zeitkategorie hinzutritt — doch wächst sie über die blosse Zuständlichkeit hinaus, indem sie zum dumpfdringlichen Forschen nach dem Ursprung der Wirrnis wird und stets um ein in der Zeittiefe verborgenes anfängliches Böses kreist, eine Untat, einen Abfall, dessen Auswirkung den Kosmos zerstört hat.

Der innere Monolog des französischen existentialistischen Romans ist ohne dieses theologische Moment, er beschränkt sich auf Unmittelbarkeit. Das ist kein Ausdruck quellenden Lebens, sondern steht nur dafür, dass hier nicht räsonniert wird, dass es sich nicht um Selbstbesinnung handelt, sondern im Gegenteil um das kaum der Unartikuliertheit entrinnende Murmeln des Existierenden. Sartre nennt es mit Hohn *Intimité,* die Innerlichkeit ist äusserst fragwürdig, sie ist zwar in sich eingesperrt, doch zugleich auch randlos, sie fühlt keine Abgrenzung gegen das äussere leere «man», ist sich selbst kein Wert, keine Person; sie sagt zwar Ich, aber ohne jeden Ton, und kann sich ebensogut Er nennen. So geht wesenlose Subjektivität in wesenlose Objektivität über.

Eine Ausführung von Claude-Edmonde Magny in ihrem lehrreichen Buch *L'âge du roman américain* zeigt das z. B. an Camus' Roman *L'étranger:* Der Held erzählt in der Ichform,

aber er blickt ohne Einsicht auf sein Schicksal, ohne Gefühl eigener Mitte auf seine Person, er kennt sich nicht und sieht und meldet von sich selbst nur gerade soviel, als eine Drittperson von ihm wahrnehmen könnte.

Dieses Zusammenfallen des innern Monologs mit dem äussern, des Ich mit dem Er, ist hie und da sogar direkte Form des existentialistischen Romans geworden. So lässt z. B. Simone de Beauvoir in ihrem Buch *Le sang des autres* mit paradigmatischer Lehrhaftigkeit oft im gleichen Satz die Personen aus dem Ich ins Er hinübergleiten. (Eine Parallele dazu zeigt sich im Drama unserer Zeit, das so gern den rezitierenden Kommentator einführt — Obey, Claudel, Wilder! —, um die unmittelbare Selbstdarstellung der Personen durch das flachere berichtmässige Er abzulösen; oder im Übergang aus dem dramatischen Dialog in das gleichsam von sich selbst abwesende Erzählen in Drittperson, wie es Frisch in seinem Stück *Als der Krieg zu Ende war* angewendet hat.)

Damit im Zusammenhang steht eine Hauptschwierigkeit des existentialistischen Romans, das Problem der andern. Der Roman braucht nicht nur einen Helden, sondern ihn umgebende Gruppen, Gegenspieler, Umwelt. Der existentialistische Held findet aber die Wirklichkeit nur in sich, und die echte Form ist dann die der *Nausée,* die nichts enthält als die Seinserfahrung des einzigen Roquentin. Simone de Beauvoir macht in dem vorhin genannten Buch die Verantwortlichkeit für die andern zum Thema; das eigentlich interessierende Ergebnis ist dann aber doch die neue Situation, in die der Held durch die andern versetzt wird, die andern selbst bleiben Material.

Nach den Einsamkeiten der symbolistischen und surrealistischen Darstellungen ist es gerade der grösste Ehrgeiz des neuen Romans, das Miteinander einer gleichzeitig in die Welt geworfenen Gesellschaft zu vergegenwärtigen. Echte Polyphonie des Romans wäre bedingt in der sinngeladenen Individualität und der echten Beziehung zueinander der einzelnen Figuren solcher Gesellschaft, innerhalb epischer Bewegung. Sartre stellt in den ersten Bänden der *Chemins de la liberté* eine Vielzahl von Figuren nebeneinander und bringt sie durch eine Technik der Simultaneität, die er wesentlich dem Film abgelernt hat (fondu enchainé!) in einen Kontakt, der aber viel eher eine Verschmel-

zung als eine Beziehung zu nennen ist; bei allem Figurenreichtum und trotz den zahlreichen Handlungssträngen muss es ein Nebeneinander bleiben, das auch die einfallsreichste Montage nicht zur angestrebten neuen Totalität zu machen vermag. Hier, wie immer wieder, offenbart sich die «Welt ohne Mitte», eine Vielzahl der Figuren, die nur ihre Gleichzeitigkeit gemeinsam haben und bei aller monologisch erbohrten Daseinsdringlichkeit gesichtlos bleiben, beliebig, zugleich Ich und Er, d. h. «man». — In den spätern Bänden des grossen Romanwerkes lässt Sartre nun den Anspruch auf Repräsentation eines die Nationen überspannenden Zeitganzen mehr und mehr fallen; die Mehrzahl der Figuren verblasst oder verschwindet ganz, und die Erzählung gewinnt, indem sie nurmehr einer kleinen Gruppe folgt, an glaubhafter Konkretheit, wobei sie sich allerdings auch wieder den verzichtenden Formen der Reportage und des exemplifizierenden Traktats nähert. Vergleichbar also dem Endzustand Malraux', der in der *Lutte avec l'ange* seine Sammelwelt heroisch-ästhetischer Sensation zurückschob auf die Ebene abschliessender Reflexion. Auch ist es bei sonst so verschiedenen Erscheinungen wie Sartre und Malraux zuletzt das gleiche lebendige Element, das als letztes noch menschliche Beziehung zu nähren vermag: männliche Kameraderie, die sich gerade innerhalb des übrigen Sinnzerfalls am kräftigsten bewährt.

Wenden wir uns am Ende unserer Überschau zu der Ausgangsfrage nach dem Erzählerischen zurück. Wir sahen die Erzählung mit schlechtem Gewissen der Imagination entsagen und sich in die Berichterstattung zurückziehen oder sich in die Vision verwandeln, zuletzt die zuständliche Selbstdarstellung des Daseins mit seiner Dringlichkeit. Die einfachen Elemente der Erzählung sind verlorengegangen: die sinngebende Mitte, die epische Zeit und der Held.

Eine Erzählung kann von dieser Basis aus etwa noch im Sinn der Groteske unternommen werden, wie es Queneau z. B. in dem Buch *Pierrot mon ami* tut. Queneau akzeptiert als Person seines Romans das leere «man», den Mann ohne Eigenschaften, das zwischen Ich und Er schwankende Bewusstseinszentrum ohne Peripherie. Queneau hat in einem lustig-unheimlichen Buch *Exercices de style* einen Strassenvorfall in Dutzenden von

Stilarten variiert vorgetragen und damit gezeigt, wie aus allem alles werden kann. Diesem Strassenvorfall entspricht im Roman sein Held Pierrot, dessen leere Existenz in eine Reihe willkürlich erfundener unwahrscheinlicher Abenteuer geworfen wird, worauf dann diese Abenteuer im Zusammenstoss mit dem blossen «man» ihre lächerliche Rückführung zur existentiellen Gewöhnlichkeit erleben.

Ein Gegenstück zu diesem verzweifelten Capriccio ist Maurice Blanchots schon zitiertes Buch *Le Très-Haut*. Auch hier ist der Ausgangspunkt die existentielle Erfahrung von der Leere des Bewusstseins; aber gerade von hier aus scheint dem Dichter ein Schritt ins Absolute möglich, der mystische Schritt aus dem *leeren* Nichts ins *allumfassende* Nichts. Die Handlung seines Romans deutet das an in dem Vorgang, wie, nach dem Untergang des Gesetzes in der Pest, das Erhabene, le très-haut, Keim schlägt im leeren Bewusstsein eines kranken Beamten und dort auferstehe; vor allem aber will der Dichter in einem mallarmé-würdigen Wahn die Sprache durch ihre Verinnerlichung dazu bringen, sich selbst zu übersteigen; der Roman soll mit dem, was er sagt, die Wirklichkeit dessen sichtbar machen, was als absence hinter ihm steht. Die Sprache als Ersatz des Schweigens und als Weg zum Schweigen — das ist der Lyrik seit Mallarmé geläufig; der Dichter spricht, um das Schweigen hörbar zu machen; dass aber die Erzählung sich dazu entfalten soll, um in ihrer entsagenden Selbstverzehrung das sprachübersteigend abwesende Absolute aufzuweisen, das ist ein Anspruch an den Roman, der wieder nur sein Ende bedeuten kann.

Das groteske Verzweiflungsspiel Queneaus und hier die Forderung mystischer Selbstaufhebung, der in unserer Überschau beobachtete statische Zustand des Romans, das alles deutet auf eine Endsituation hin. Aber nichts ist unangebrachter, als in solchen Dingen das Kommende vorauserraten zu wollen. — Sollte eine Zukunft des Romans in der Rückkehr zum Mythus liegen, wie heute viel gemeint wird, so wäre es zunächst eine Rückkehr unter negativen Vorzeichen, unter Zerstörung der Zeit, der Person und damit der Erzählung; also nicht nach der Weise Thomas Manns, bei dem wir nicht so sehr eine Rückkehr zum Mythus finden als, nach erschöpftem Lebensstoff, den kritischen Selbstgenuss des Mythus — aber vielleicht in

einer Form, von der uns das Spätwerk von Joyce, *Finnegan's Wake,* eine Vorstellung gibt: die aus Schlafbefangenheit hervorgehende, Subjekt und Objekt vermischende Selbsterinnerung der Welt, die nach Verbrauch aller Gestalt und Sprache deren Summe zieht und zugleich in Unartikuliertheit wieder neu beginnt.

RILKES SONETTE AN ORPHEUS

Eine Auslegung

Von Ernst Leisi

Wenn man sich anschickt, sich näher mit Rilkes *Sonetten an Orpheus* zu beschäftigen, so gewinnt man zunächst den Eindruck, dass sie jede Interpretation sanft, aber bestimmt ablehnen. Geschlossen, hermetisch, «orphisch», scheinen sie nicht für einen Leser, sondern für sich selbst oder für den Dichter allein geschrieben. Ihr Wert scheint in ihnen selbst zu liegen*)

Diese Geschlossenheit fällt am meisten an der Symbolik auf. Fast alle Symbole stehen irgendwie für Orpheus, aber nicht nur für Orpheus, sondern auch füreinander. So kommen wir etwa von «Leier» (I, 17) = Baum (I, 2) = Mädchen (II, 4) = Einhorn (II, 4) = Spiegel (I, 9) = Doppelbereich (I, 9) wieder zu Leier. Dies ist nur eine Möglichkeit des Kreislaufs. In welcher Richtung wir auch fortschreiten; von Symbolebene zu Symbolebene hinuntersteigend, finden wir uns schliesslich wieder am selben Ort, als ob wir durch den gekrümmten Raum der modernen Physik gegangen wären. Dieses Kreisläufige an den Sonetten lässt uns keinen naheliegenden, gleichsam gegebenen oder vom Dichter gewollten Ansatzpunkt für unsern auslegenden Hebel entdecken. Wir können überall beginnen, immer aber empfinden wir die Wahl gerade dieses Punktes als unbegründet und das Eindringen an dieser Stelle als das Ganze verletzend. Die Stelle im Sonett II, 16:

> Immer wieder von uns aufgerissen,
> ist der Gott die Stelle, welche heilt.
> Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,

scheint sich geradezu auf diese unsere Situation zu beziehen.

Nachdem wir — die Menschen und in besonderem Mass die Interpreten — nun einmal «Scharfe» sind und «wissen wollen», überwinden wir unser Zögern und wagen uns dennoch an die Interpretation. Aber nicht ohne zu wiederholen, was J. B. Leish-

*) Their value lies in themselves. E. M. Butler: *Rilke* (Cambridge 1941, S. 348).

man dem wertvollen Kommentar zu seiner Elegienübersetzung vorausschickt: jede Auslegung, jeder Kommentar ist nur ein Gerüst, das, sobald es uns zum Verständnis verholfen hat, abgebrochen werden soll, damit der Blick auf das Dichtwerk wieder frei wird.

Titel und Symbolik der Sonette lassen uns erkennen, dass alles um Orpheus kreist. Wenn wir im folgenden fragen: Was ist, was bedeutet Orpheus?, so kann, wie für alle andern Symbole oder «Wörter», die Antwort nur aus Rilke selbst kommen. Die Frage, was Orpheus allgemein oder etwa bei den Griechen bedeute, ist ganz irrelevant; was wir zu suchen haben, ist viel mehr die Bedeutung jedes einzelnen Wortes bei Rilke, seine Semantik, wenn man so will.

Orpheus ist bei Rilke nicht der irdische Sänger, sondern immer ein Gott: (der) Gott (I, 3, II, 16), (der) singende Gott (I, 2, II, 26), (der) Gott mit der Leier (I, 19). Zwar ist er noch gegenwärtig, «wenn es singt»:

> Ein für alle Male
> ist's Orpheus, wenn es singt (I, 5).

Er wird noch fühlbar «in dem und dem» (I, 5); aber er wurde und wird noch immer «aufgerissen» (II, 16), «zerschlagen» und «verteilt» (I, 26), er ist (jetzt, oder: für uns) ein «verlorener Gott» (I, 26), verloren also mindestens als Ganzes. Die «Feindschaft» (der Mänaden) zerschlug*) ihn mit «scharfen» Steinen (I, 26):

> und alle die scharfen
> Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
> wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.
>
> Schliesslich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
> während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
> und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

*) Die Mythen vom zerrissenen, zerstückelten Gott (Thammuz, Osiris, Adonis, Dionysos, Orpheus) wurden von Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* gedeutet als das durch das Principium individuationis zerrissene All-Eine. Wir dürfen aber — obwohl Rilke Nietzsche und Schopenhauer aus eigener Lektüre und durch Lou Andreas-Salomé kannte — nicht Rilke aus Nietzsche interpretieren. Im Gegenteil: man kann sogar am Schluss dieser Interpretation in jenen Mythen einen neuen Sinn erblicken.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

Sein Klang also verweilte «noch in Löwen und Felsen» und «in den Bäumen und Vögeln», wo er jetzt noch singt*), er scheint also, da er in den andern Naturreichen noch ist, nur für uns Menschen verloren, um so mehr, als er «immer wieder von uns aufgerissen» wird.

Die Felsen scheinen an keiner andern Stelle direkt vorzukommen. Man kann, wie sich später zeigen wird, «Erde» für «Fels» setzen, doch dürfen wir jetzt noch nicht leichthin Wörter vertauschen. Der Baum, ein komplexes Symbol, lässt sich an dieser Stelle noch nicht verstehen. Die Löwen und Vögel also. Was haben sie in Rilkes Augen vor uns voraus?

In der vierten Elegie klagt Rilke über die beständige Geteiltheit des menschlichen Bewusstseins:

Wir sind nicht einig. Sind nicht wie die Zugvögel verständigt. Überholt und spät,
so drängen wir uns plötzlich Winden auf
und fallen ein auf teilnahmslosen Teich.
Und irgendwo gehn Löwen noch und wissen,
solang sie herrlich sind, von keiner Ohnmacht.

Uns aber, wo wir eines meinen, ganz,
ist schon des andern Aufwand fühlbar. Feindschaft
ist uns das Nächste.

Das also ist der Unterschied: wir müssen an die Zukunft denken, vorsorgen, Gegenwart und Zukunft zugleich im Bewusstsein haben — die Zugvögel nicht; denn sie werden «verständigt» (und zwar zur rechten Zeit; denn sie handeln ja nicht, wie wir, «überholt und spät»); auch die Löwen kennen ihren künftigen Zustand nicht, das heisst ihr Bewusstsein ist ganz mit Gegenwart erfüllt. Unseren Bewusstseinszustand, das spannende Nebeneinander von «Blühn und Verdorrn», «eines meinen» und «des andern Aufwand fühlen», also: von Gegenwart und Zukunft, nennt Rilke Feindschaft. Und wir erinnern

*) Die Verwandtschaft mit dem Franziskusmythos in den zwei letzten Gedichten des *Stundenbuchs* ist erstaunlich.

uns, dass es die «Feindschaft»*) war, die Orpheus verteilte (I, 26).

Rilke spricht immer wieder vom «freien Tier»; denn das Tier ist, was wir nicht sind,

> Frei von Tod.
> *Ihn* sehen wir allein; das freie Tier
> hat seinen Untergang stets hinter sich
> und vor sich Gott, und wenn es geht, so geht's
> in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen. (El. 8.)

Der Zusammenhang ist klar: das Tier ist frei von Tod, da es, nur für die Gegenwart lebend, von keiner Zukunft weiss, und da sich der eigene Tod immer nur in der Zukunft zeigen kann;

> Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr. (El. 8.)

Wenn wir uns jetzt erinnern, dass Orpheus in den «Löwen und Vögeln» noch singt, so ahnen wir auch schon, warum er, etwa in I, 2, als ein Überwinder des Todes gepriesen wird.

Aber auch das (höhere) Tier — Rilke nennt es «wachsam» und «warm», und wir tun gut, uns diese Eigenschaftswörter zu merken — hat noch etwas von unserem Zeitgefühl in seinem Bewusstsein, nämlich den Blick in die Vergangenheit:

> Und doch ist in dem wachsam warmen Tier
> Gewicht und Sorge einer grossen Schwermut.
> Denn auch ihm haftet immer an, was uns
> oft überwältigt — die Erinnerung. (El. 8.)

Die Erinnerung ist «Schwermut» oder wohl auch «Trauer». Für uns besteht sie darin, dass wir

> in jener Haltung sind
> von einem, welcher fortgeht. Wie er auf
> dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
> noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt —,
> so leben wir und nehmen immer Abschied. (El. 8.)

---

*) Die Erkenntnis einer Wortbedeutung mittels solcher Gleichungen ist selbstverständlich nur am Originaltext möglich. Die englische Übersetzung z. B. gibt Feindschaft in der Elegie durch «hostility», im Sonett I, 26 durch «hatred» wieder. An solchen Beispielen geht einem auch die unendliche Schwierigkeit einer «guten» Übersetzung auf.

Wenn «Abschied» sich auf den Rückblick bezieht, so liegt es nahe, dass die Mahnung: «Sei allem Abschied voran» (II, 13) den Ausschluss der Vergangenheit aus dem Bewusstsein verlangt, so wie auch die «Seligkeit der kleinen Kreatur», das «Glück der Mücke» (El. 8), das heisst der Zustand der Geschöpfe, die keine Vergangenheit kennen, gepriesen wird.

Was Rilke als das Erstrebenswerteste ansieht, scheint mithin die Abwesenheit jeglichen Zeitgefühls zu sein, da er die Kreaturen um so glücklicher nennt, je weniger sie davon besitzen. Rilke gibt allerdings dem, was wir Zeitgefühl nennen, einen andern Namen: er nennt es «Schicksal». Der Lorbeerbaum am Anfang der 9. Elegie, der gewiss ebenfalls kein Zeitgefühl besitzt, «vermeidet Schicksal». Und in der 8. Elegie preist Rilke das zukunftslose Tier darum, weil es «das Offene», «den reinen Raum» vor sich hat, und beklagt die Menschen, weil sie immer ein Gegenüber — also offenbar Zukünftiges — sehen; endlich «definiert» er geradezu:

> Dieses heisst Schicksal: gegenüber sein
> und nichts als das und immer gegenüber.

Und wenn er (II, 27) die Frage stellt:

> Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende?
> .....
> Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche,
> wie das Schicksal uns wahrmachen will?

so können wir ohne weiteres für «Schicksal» «unser Zeitgefühl» einsetzen, ja, die Stelle wird uns erst dann völlig klar. Dasselbe gilt von den zahlreichen andern Stellen, in denen das Wort «Schicksal» vorkommt.

Das glauben wir jetzt mit Sicherheit sagen zu können: Orpheus singt in den Geschöpfen, die keine Zukunft oder vielleicht überhaupt kein Zeitgefühl kennen. Aber noch ist vieles unerklärt.

Ein weiterer Ausblick öffnet sich bei der Betrachtung des vielleicht schönsten der Sonette (II, 15):

> O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
> der unerschöpflich Eines, Reines, spricht —

du, vor des Wassers fliessendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäss davor.
Dies ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmor-Ohr, in das du immer sprichst.

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrichst.

Dieses Gedicht bezieht sich nicht direkt auf Orpheus, doch sind wir wohl berechtigt, ihn auch hier herauszuhören. Orpheus singt noch in den Felsen (I, 26), die man doch wohl als Teil der Erde ansehen kann. Die Erde selbst «singt» (I, 21), «ein für alle Male ist's Orpheus, wenn es singt» (I, 5), also muss Orpheus' Wesen auch in der Erde sein. Von der Erde wird hier ausgesagt, dass sie «nur mit sich allein», wir könnten ebensogut sagen, nur *für* sich allein, redet.

Dies halten wir vorläufig fest; das Bild des Brunnens*) aber verweist uns auf ein anderes, ausserhalb der Sonette liegendes Gedicht, von dem weitere Verbindungen ausgehen, nämlich *Musik* (geschrieben Dezember 1925, A. W. 363/64), worin es heisst:

Musik: du Wasser unseres Brunnenbeckens,
du Strahl, der fällt, du Ton, der spiegelt, du
selig Erwachte unterm Griff des Weckens,
du durch den Zufluss rein ergänzte Ruh ...

Die Musik «spiegelt» und bringt uns damit auf den grossen Symbolkreis um den Spiegel. Fragen wir zunächst: wer spiegelt sich? Es spiegeln sich: die Mädchen (II, 2), die Jungfrau zusammen mit dem Einhorn (II, 4) und endlich Narziss (II, 3).

*) Der Brunnen erscheint immer wieder als Bild für die Gottheit bei Angelus Silesius; andere Gemeinsamkeiten werden sich uns noch zeigen.

Narziss, der sich im Wasserspiegel erblickt, ist ausserdem Thema zweier anderer Gedichte (Sp. Ged. 55/56). Von ihm wird gesagt:

> Ihm aber war gesetzt, dass er sich sähe.
>
> Er liebte, was ihm ausging, wieder ein
> und war nicht mehr im offnen Wind enthalten
> und schloss entzückt den Umkreis der Gestalten.

Narziss, der sich selbst liebt, schliesst also einen Kreislauf. Seine Schönheit verliert sich nicht in den Raum hinaus, sondern kehrt zu ihm zurück, ist für ihn da.

Wir sagen etwa mit lächelndem Tadel, dass in den jungen Mädchen etwas von Narziss stecke. Sie geniessen noch sich selbst, sind noch nicht, wie später als Frauen, für Mann und Kind, sondern noch viel mehr für sich selbst da. Aber gerade das gibt in Rilkes Augen den Mädchen ihren grossen, ja ungeheuren Wert. Sie sind Orpheus noch näher als «wir (Männer), wie gebrochen vom Berg, oft schon als Knaben scharf» (Gegen-Strophen, A. W. 316) — die «scharfen» Steine (I, 26) und die «scharfen» Menschen (II, 16), die Orpheus zerreissen! — Sie sind auch noch «warm» (I, 15), wie das «wachsam warme Tier» (El. 8), in dem Orpheus noch wohnt.

Aber auch das Mädchen ist in vielen Augenblicken schon für andere da. Ganz sich selber gehört es nur im Schlaf*), dann ist es auch Orpheus am nächsten; denn von seinem Gesang heisst es:

> Und fast ein Mädchen war's und ging hervor
> aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
> und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
> und machte sich ein Bett in meinem Ohr.
>
> Und schlief in mir. (I, 2.)

Und auch sonst wird ja der Zustand des Schlafes immer wieder gerühmt. Das wachende Mädchen ist dann am meisten nur für sich da, wenn es sich im Spiegel betrachtet (Rilke meint ja immer das «wirkliche» Mädchen, nicht das vom Eros ergriffene, das sich bereits für den Mann schmückt). Und wo

---

*) Angelus Silesius:
Gott opfert sich ihm selbst; ich bin in jedem Nu
Sein Tempel, sein Altar, sein Betstuhl, *so ich ruh!*

die «wirkliche» Jungfrau, ganz in sich selbst versunken, in den Spiegel blickt, da kommt auch das Einhorn zu ihr:

> Zu einer Jungfrau kam es weiss herbei —
> und war im Silber-Spiegel und in ihr. (II, 4.)

Das Einhorn ist das «zweckloseste» unter den Tieren. Sogar von den Fabeltieren sind die meisten noch für etwas da: sie hüten Horte, tragen uns durch die Lüfte oder sind sonst zu irgendeinem Zwecke ausgesandt. Das Einhorn allein ist nur für sich selbst da, deshalb «ein reines Tier» mit «stillem Blick». So mindestens ist es bei Rilke (es ist bei ihm nie das «wilde Einhorn»), so erscheint es in den *Neuen Gedichten* und in *Malte Laurids Brigge* (G. W., V, 153–156), wo wir auch erfahren, woher Rilke sein Einhornbild hat: aus der schönen und geheimnisvollen Gobelinfolge «La dame à la licorne» im Musée de Cluny, die Rilke gewaltig ergriffen und vielleicht entscheidend inspiriert hat.

Unter den lebenden Tieren ist dem Einhorn noch am nächsten verwandt: der Schimmel, den Rilke an einem Abend in Russland gesehen hat:

> Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein,
> an der vorderen Fessel den Pflock,
> um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein;
> .....
> der sang und der hörte —, dein Sagenkreis
> war *in* ihm geschlossen. (I, 20.)

Er hat sich losgerissen und ist diese Nacht nicht für den Menschen, sondern allein für sich selbst da. In ihm schliesst sich ein Kreis, Orpheus' Kreis.

Was sonst noch mit Orpheus in Beziehung steht, braucht jetzt nur noch gestreift zu werden. Die Rose*), die jedes Jahr «zu seinen Gunsten blühn» soll (I, 5), ist — bei Scheffler, den wir hier ausnahmsweise beiziehen, «ohn Warum» und «fragt nicht, ob man sie siehet».

---

*) Über die Rose bei Rilke: M. Wehrli, *Rilkes Grabspruch* (in: *Freundesgabe für E. Korrodi*, 1946).

Die Toten sind, anders als die Lebenden, nur noch für sich da. Orpheus ist ihr Freund («Stiller Freund der vielen Fernen», II, 29), er «winkt» ihnen (II, 16), hält ihnen «Schalen mit Früchten hin» (I, 7) und ist kein «Hiesiger», sondern beiden Reichen vertraut (I, 6). Fassen wir jetzt noch einmal zusammen: Die Erde, die nur mit sich selbst redet, Narziss im Spiegel, das schlafende oder in den Spiegel blickende Mädchen, das Einhorn, der losgerissene Schimmel, die Rose und endlich die Toten: in ihnen allen ist Orpheus, und sie alle sind nur für sich selbst da. Brauchen wir noch eine Bestätigung, so hören wir jetzt das Musik-Gedicht zu Ende, das uns sagt, was die Musik (und damit alles mit ihr Verglichene) vor uns voraus hat (A. W. 364):

> Musik: du Wasser unsres Brunnenbeckens,
> du Strahl, der fällt, du Ton, der spiegelt, du
> selig Erwachte unterm Griff des Weckens,
> du durch den Zufluss rein ergänzte Ruh,
> du mehr als wir . . . , von jeglichem Wozu
> befreit . . .

«Von jeglichem Wozu befreit» und deshalb «mehr als wir», das ist die Lösung. Wo immer etwas nur für sich oder nur um seiner selbst willen da ist, da ist auch Orpheus in ihm.

Dieses Für-sich-sein darf nun nicht im Sinne eines gewöhnlichen Egoismus missverstanden werden. Wenn ich nur für mich da bin, so werde ich wohl einen grossen Teil meines physischen Lebens, meines Denkens und Fühlens an meine Gegenwart wenden; aber zu einem nicht geringen Teil werde ich auch an meine Vergangenheit und Zukunft denken und Gefühle darüber haben, das heisst: ein Teil meines gegenwärtigen Seins ist nicht für es selbst da, sondern für mein künftiges oder vergangenes Sein. Nun haben wir aber gesehen, dass Rilke die Aufnahme von Vergangenheit und Zukunft ins Bewusstsein «Feindschaft» nennt, und zwar genauer: die gegen Orpheus gerichtete Feindschaft. Sehen wir jetzt unsere letzte Gruppe von Symbolen noch einmal daraufhin an, ob sie nicht doch «Feindschaft» besitzen. Die Erde hört mit ihrem Ohr, was sie im Brunnenmund redet, im selben «Nu», Narziss und das Mädchen fangen, sich bespiegelnd, die entströmte Schönheit

im gleichen Augenblick wieder auf. Von der Jungfrau mit dem Spiegel und dem Einhorn (auf dem Gobelin, wo auch der Löwe zugegen ist!) heist es im *Malte* (G. W. V, 156): «Ist das Trauer, kann Trauer so aufrecht sein? ... Erwartung spielt dabei keine Rolle. Es ist alles da. Alles für immer.»

Also: keine «Erwartung» (Zukunft), wohl auch keine «Trauer» (Erinnerung). Und auch, wenn es nicht in den Spiegel blickt, hat Rilkes Mädchen keine «Zukunft». Es erhält sie erst, wenn es zur Frau wird (Gegen-Strophen, 1922, A. W. 315):

> Woher,
> wenn der Geliebte erscheint,
> nehmt ihr die Zukunft?

Erst mit dem Einbruch des Eros wird «Schicksal» (Zeitgefühl) «geboren» (Masken! Masken! Dass man Eros blende. A. W. 360).

Orpheus selbst (I. Fassung von I, 7, in: *Briefe aus Muzot*, S. 400)

> ... pries ...
> Tägiges täglich und Nächtiges nächtlich,

ist also immer nur für die Gegenwart da.

Vereinigen wir jetzt die beiden Bedingungen für Orpheus' Gegenwart, so heisst das: *wo immer ein Wesen allein für seine jetzige Existenz da ist, da «singt» Orpheus,* da ist er noch unzerrissen. Diese Existenzform nennt Rilke oft einfach «Dasein» oder «Sein». Wir gebrauchen der Unterscheidung halber den Ausdruck Für-sich-sein.

Wie kann ein hypothetisches Wesen, das in jedem Augenblick nur für seine eigene gegenwärtige Existenz «ist», den Tod erleben? Es ist nicht für andere (beschäftigt sich nicht mit andern); es ist nicht für (beschäftigt sich nicht mit) Vergangenheit und Zukunft: es kann also den Tod nie erleben ausser im Augenblick des eigenen Todes, den aber «erlebt» man nicht: «Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr» (El. 8). Der Zustand des Totseins, der ja ebenfalls ein reines Für-sich-sein ist, wäre dann von dem vorhergehenden — dem Für-sich-sein im Leben — nicht im geringsten verschieden: Leben und Tod bildeten also für den, der Orpheus «hat», den einheit-

lichen «Doppelbereich» (I, 9), oder in andern Worten, wo Orpheus singt, da ist die Welt ohne Tod:

Wo ist ihr Tod? (I, 2.)

Die Engel der Elegien sind

Spiegel, die die entströmte eigene Schönheit
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz. (El. 2.)

In ihnen erkennen wir jetzt leicht den ins Himmlische erhobenen, vollendeten Narziss. Sie sind die eben geschilderten hypothetischen Wesen, darum bewegen auch sie sich, wie Orpheus, ohne Hindernis im Doppelbereich:

Engel (sagt man) wüssten oft nicht,
ob sie unter Lebenden gehn oder Toten. (El. 1.)

Die sterblichen Menschen hingegen, welche zwischen Leben und Tod «zu stark unterscheiden» (El. 1), müssen im Tode das reine Für-sich-sein erst erlernen. Aus diesem Gedanken heraus begreifen wir gut das: «Totsein ist mühsam» der ersten Elegie. Solange wir leben, besitzen wir das reine Für-sich-sein nie dauernd, und darum unterscheiden wir uns auch von allen andern Naturreichen durch unser «scharfes» Zeitgefühl. Der Gedanke, dass die Zeit nur menschliche Vorstellung sei, ergibt sich daraus:

Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende? (II, 27.)

Und die Mahnung, Zeit als nur Menschliches anzusehen:

Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden. (I, 22.)

Das Wesen Orpheus' endlich wird in den zwei letzten Zeilen des letzten Sonettes geschildert als Zeitliches und Zeitloses, Werden und Sein vereinigend:

Und wenn dich das Irdische vergass,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

So auch alle Dinge, in denen Orpheus ist: «Irgendwo *steht* Musik» (A. W. 363), das Licht ist «polyphon» (II, 5) und der Duft der Rose «ruft» (II, 6);

> für unsere Sinne einzig scheint das so getrennt (A. W. 363).

Alle die zahlreichen Synästhesien in den Sonetten und Elegien sind aus dieser Gleichsetzung von Zeitlichem und Zeitlosem zu verstehen; auch der Aufsatz *Ur-Geräusch* (1919, G. W. IV) gehört in diesen Zusammenhang: jener eigenartige hypothetische Versuch, die menschliche Schädelnaht — also etwas von der Natur in den Raum Geschriebenes — durch einen Phonographen zum Klingen zu bringen, also in Zeit zu verwandeln.

Der Mensch hat das reine Für-sich-sein und damit Orpheus' Klang nur noch sporadisch in sich, sei es als Mädchen im Spiegel oder sonst in glücklichen Momenten, wo «die Adern voll Dasein» (El. 7) sind. Für das Kind sind solche Augenblicke noch am häufigsten (El. 4, 8), besonders beim — zwecklosen — Spiel (II, 8). Darum der häufige Preis der Kindheit.

Auch die mit der Seele Liebenden (nicht die vom Eros Ergriffenen) sind «ineinander Genügte» (El. 2), bilden also eine einzige in sich ruhende Existenz:

> Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
> nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
> der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht. (A. W. 143.)

Das Für-sich-sein (und damit Orpheus und die Zeitlosigkeit) ist noch gleichsam an einer Stelle *zwischen* ihnen verwirklicht:

> Ich weiss,
> ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält,
> weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,
> zudeckt; weil ihr darunter das reine
> Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast
> von der Umarmung. (El. 2.)

Aber «es singt» doch nur zwischen ihnen, nicht *in* ihnen. Darum werden die unglücklich Liebenden, die mehr nur für sich selbst da sind, noch höher gepriesen (El. 1), sie erst treten in den «Atem» Orpheus' (I, 4) und spüren mehr Ewigkeit:

O ihr Zärtlichen, tretet zuweilen
in den Atem, der euch nicht meint...
.....
Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen,
ewiger glänzt euer Lächeln verweint.

Beides aber, das Kindsein wie die selig in sich ruhende Liebe, sind kurze Begnadungen im Leben des Menschen. Im gewöhnlichen Leben ist es dem Menschen unmöglich, für sich zu sein. Alle unsere Seinsäusserungen — Reden, Lieben, Schönsein — gehen von uns weg, und wir können das Entströmte nie wieder einfangen:

Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen; ach, wir
atmen uns aus und dahin; von Holzglut zu Holzglut
geben wir schwächern Geruch. Da sagt uns wohl einer:
Ja, du gehst mir ins Blut, dieses Zimmer, der Frühling
füllt sich mit dir... Was hilft's, er kann uns nicht halten,
wir schwinden in ihm und um ihn. Und jene, die schön sind,
o, wer hält sie zurück? Unaufhörlich steht Anschein
auf in ihrem Gesicht und geht fort. Wie Tau von dem Frühgras
hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem
heissen Gericht. O Lächeln, wohin? O Aufschaun:
neue, warme, entgehende Welle des Herzens —;
weh mir. (El. 2.)

Durch dieses «Hinaussein» unterscheidet sich der Mensch von der ganzen übrigen Natur, die — wäre der Mensch nicht — nur für sich wäre. Es ist, als ob sich die Menschheit wie mit einem Ruck von der übrigen Schöpfung abgelöst hätte:

Weiss die Natur noch den Ruck,
da sich ein Teil der Geschöpfe
abriss vom stetigen Stand? (A. W. 348, 1923.)

Der Mensch ist nicht nur selber verzweckt, sondern er hat auch den Dingen, die ihn umgeben, ihr Für-sich-sein genommen:

Schlag an die Erde: sie klingt stumpf und erden,
gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken.
Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken! (A. W. 363.)

Der Mensch unterbricht das Für-sich-sein der Erde im Brunnenmund, indem er den Krug einschiebt (II, 15) und so das Wasser seinen Zwecken dienstbar macht; er unterbricht den Kreislauf: Erde — Baum — Frucht — Erde, indem er die Frucht für sich in Anspruch nimmt. Die schlimmsten Beispiele der Verzweckung sind die Benützung des Goldes als Geld (II, 19) und die Benützung eines Dinges als Maschine (II, 10) oder gar — Verzweckung in Potenz — als Maschinenteil (I, 18). Durch diese Zerstörung des Für-sich-seins also, durch dieses Aufreissen des Orpheus ist der Mensch etwas wie eine Lücke in der einheitlichen Seinsform der Natur.

Versuchen wir uns nunmehr, obwohl es etwas schwer hält, ein Für-sich-sein räumlich vorzustellen. Alle unsere Seinsäusserungen — Lächeln, Reden, Schönsein — gehen, wie Rilke in der zweiten Elegie beklagt, von uns weg in den Raum hinaus. Hätten wir das Für-sich-sein verwirklicht, so müssten alle diese Seinsäusserungen, also unser ganzes Sein, nicht endlos in den Raum hinausgehen, sondern an einem Orte umkehren und zu uns zurückkommen, um — eben — *für* uns zu sein. Wir haben uns das Sein in diesem Falle etwa als eine Bogensehne vorzustellen, die in der Mitte, wo der Pfeil aufliegt, so stark zurückgezogen ist, dass sich die beiden Enden des Bogens schon fast berühren, jedenfalls aber als etwas, das weggeht, umkehrt und zurückkommt. Genau das sagt Rilke (I, 11):

> Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
> diese sehnige Natur des Seins?
> Weg und Wendung.

Das Geheimnisvolle an diesem zurückkehrenden Sein muss offenbar der Ort der Umkehr sein. Sehen wir uns jetzt die noch aufgesparte Gruppe von Symbolen an, nämlich: Spiegel (II, 2, II, 3), Brunnenmund (II, 15) und Frucht (an zahlreichen Stellen), so merken wir, dass sie immer «Örter» sind, wo das fortgehende Sein (des Narziss, des Mädchens, der Erde) am meisten von seinem Ursprung entfernt ist und sich umwendet, um wieder zu ihm zurückzukehren. Diese Umkehr des Seins beim Für-sich-sein wird von Rilke als ein Vorgang von fast explosiver Gewalt empfunden, als ein «Sturz» oder «Wirbel», so etwa im Gedicht *Die Frucht* (1924, A. W. 365):

Und wenn es jetzt im rundenden Ovale
mit seiner vollgewordenen Ruhe prunkt,
stürzt es, verzichtend, innen in der Schale
zurück in seinen Mittelpunkt.

Die Engel spüren nichts von uns

in dem Wirbel
ihrer Rückkehr zu sich. (El. 2.)

Und auch die Tänzerin (II, 18), deren in sich ruhende Figur die Zeit überwindet, kennt einen «Wirbel».

Ein «Ort» endlich, wo der für-sich-seiende «Weltraum» sich umwendet und zu sich zurückkehrt, ist unser Atem, den Rilke also, ganz im Gegensatz zu Goethe, nicht vom Menschen, sondern vom Weltraum aus betrachtet:

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigene
Sein rein ausgetauschter Weltraum. (II, 1.)

Darum wird das Wort «Atem» auch oft für die Gegenwart Orpheus' verwendet (I, 4, II, 29).

Diese Örter der Seinsumkehr sind, das verstehen wir jetzt, gewissermassen Schlüssel zur Ewigkeit; denn sie ermöglichen das Für-sich-sein und damit die Zeitlosigkeit. Darum sind die Spiegel (II, 3) «Zwischenräume der Zeit», «gehen» die Brunnen «in Ewigkeit» (El. 8), darum sprechen die Früchte «Tod und Leben in den Mund» (I, 13).

An dieser Stelle können wir jetzt bereits eines der «dunkelsten» Sonette, nämlich I, 17, verstehen und von ihm aus noch einen Schritt weitergehen:

Zu unterst der Alte, verworrn,
all der Erbauten
Wurzel, verborgener Born,
den sie nie schauten.

Sturmhelm und Jägerhorn,
Spruch von Ergrauten,
Männer im Bruderzorn,
Frauen wie Lauten...

Drängender Zweig an Zweig,
nirgends ein freier...
Einer! O steig... o steig...

Aber sie brechen noch.
Dieser erst oben doch
biegt sich zur Leier.

Der «Alte, verworrn» ist das genaue Gegenteil des Ordners Orpheus, vielleicht beinahe identisch mit dem «Demiurg» (II, 27). Wir haben Grund, anzunehmen, dass er so etwas wie ein Stammvater der Menschen, der Begründer des «verzweckten» menschlichen Daseins darstellt. Von ihm aus geht das Menschengeschlecht, verglichen mit einem Baum. Der Baum ist für Rilke ein Symbol, das verschiedenen Ebenen zugleich angehört. Die Bäume haben noch das reine Für-sich-sein; denn Orpheus' Klang verweilt noch in ihnen (I, 26) und ist selbst «ein Baum» (I, 1). Der Baum ist dadurch auch eine Stufe im Für-sich-sein der Erde; denn die Erde ist für ihn da, er für die Frucht und die Frucht wiederum für die Erde: «Das stieg zu ihr aus Erde», heisst es von der Frucht (A. W. 365); sie wird aus dem «Marke» der «Toten» (I, 14) genährt; dann reift sie an «dem bei Nacht und Tag bemühten Baum» (A. W. 365). Endlich aber «verzichtet» (A. W. 365) sie auf weiteres «Hinaussein» und kehrt zur Erde zurück, oder, in andern Worten: sie ist — da Orpheus den Toten Früchte reicht (I, 7) — ihrerseits wieder für die Toten (die Erde) da, womit der Kreislauf geschlossen ist. Daran, dass der Baum den Kreislauf der Erde schliesst, erinnert aber auch schon seine Form, wenigstens die Form gewisser Bäume, etwa der «Weiden» (I, 6), deren «gebogene Zweige» zuerst von der Erde wegstreben, um sich dann (wie das Sein in «Weg und Wendung»!) zu wenden und zur Erde zurückzukehren.

An alle diese Bedeutungen des Baums haben wir zu denken, damit wir das zitierte Sonett *Zu unterst der Alte,* in dem die Menschheit als Baum geschildert ist, verstehen. Welche Stufen folgen auf den Alten? Zunächst «Sturmhelm und Jägerhorn», also Dinge, die nie um ihrer selbst willen, sondern nur zu einem Zweck da sind. Dann: «Spruch von Ergrauten». Solcher Spruch kann sein: Erinnerung, Prophezeiung, Mahnung, Urteil,

ist also da für das Gewesene, für das, was sein wird, für das, was sein sollte, nie aber für etwas, was *ist**), noch weniger für das, was der Spruch selbst ist. Im «Bruderzorn» beschäftigt sich der Mann mit etwas, was ausser ihm ist, ist also gewiss auch nicht für sich da. Und selbst die Frauen sind noch «wie Lauten» — von aussen erweckt, nach aussen beglückend —, also auch sie haben das Für-sich-sein nicht. Noch ist keiner dieser «Zweige» «frei» (wie das «freie Tier»). Erst der oberste «biegt sich», vollendet das Für-sich-sein, und dieser oberste Zweig ist die *Leier*.

Auch die Leier ist also — schon ihre zurückgebogene Form deutet dies an — ein Ort der Seinsumkehr. Die Stelle, «wo die Leier sich tönend hebt», ist «die unerhörte Mitte» (II, 28). Fast unmöglich ist es für den Menschen, durch die Leier zu schreiten und damit für sich zu sein:

> Ein Gott vermag's. Wie aber, sag mir, soll
> ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier? (I, 3.)

Wohl nur ein Gott «vermag's», sie zu «überschreiten» (I, 5) oder (I, 1) die «Übersteigung» zu vollziehen.

Und doch gibt es für den Menschen einen Weg, das reine Für-sich-sein zu verwirklichen. Wir haben schon früher vermutet, dass Rilke dieses reine Für-sich-sein einfach mit dem Worte «Dasein» bezeichnet. Und nun erfahren wir, dass Orpheus «Gesang» «lehrt» (I, 3); und «Gesang ist Dasein» (I, 3). Durch Gesang also könnten wir das Für-sich-sein verwirklichen. Wie das geschieht, ist nun leicht einzusehen. Wenn der Dichter in den Augenblicken der Schöpfung nur für das Werk und das Werk wiederum für ihn da ist, in andern Worten: Wenn der Dichter «sich selbst zur Lust» (Titel einer von Rilkes ersten Gedichtsammlungen: *Mir zur Feier*) singt, dann ist das Werk der Wendepunkt seines Für-sich-seins. Und damit ist auch das Werk ein Ort, wo das von uns aufgerissene Für-sich-sein der Erde, der aufgerissene Gott «heilt» — dieses «heilt» können wir intransitiv verstehen, wenn wir den Gott mit dem Für-sich-sein der Erde identifizieren; wir können es aber auch transitiv auffassen, wenn wir unter dem Gott jetzt «Gesang» oder «Dichtung» verstehen.

---

*) Diese «Definition» trifft fast vollkommen das Wesen von Georges Dichtung, etwa im *Neuen Reich*.

Der Gott aber «lehrt» nicht irgendeine Art von Gesang, sondern eine ganz bestimmte. Drei Gesänge werden genannt, nämlich Werbung, Trauer und Rühmung. Werbung, die Beschäftigung mit «endlich noch Erreichtem» (I, 3), also wohl mit der Zukunft, wird (I, 3 und El. 9) verworfen («ansingen» und «aufsingen» haben wohl die gleiche Bedeutung wie «Werbung»). Und von den Dichtern heisst es in Rilkes letztem Gedicht (A. W. 366):

> Sie müssen dastehn wie der Hirt, der dauert;
> von ferne kann es scheinen, dass er trauert,
> im Näherkommen fühlt man, wie er wacht.

Da «Trauern» hier mit «Wachen» (beim Tier: auf die Gegenwart gerichtet sein) kontrastiert ist, da ferner die Erinnerung «Schwermut» genannt wird, dürfen wir wohl für Trauer «Beschäftigung mit Vergangenem» setzen.

Was nun bleibt, ist Rühmung, der Gesang für die Gegenwart, das Orpheus allein Angemessene:

> Rühmen, das ist's! (I, 7)

oder

> Preise dem Engel die Welt. (El. 9.)

Neben dieser Bedeutung: «Für die Gegenwart singen» hat «Rühmung» aber noch den ursprünglichen Sinn behalten: der Dichter soll die Dinge preisen, so zum Beispiel

> rühme er Fingerring, Spange und Krug (I, 6).

Was aber geschieht dadurch? Indem der Dichter die Dinge in sein für-sich-seiendes Gedicht aufnimmt, gibt er ihnen das «Für-sich-sein» zurück, das ihnen der Mensch geraubt hatte, der sie verzweckte. Denn er preist sie ja um ihrer selbst willen, nicht als Mittel zu einem Zweck.

Verweilen wir gerade noch einen Augenblick bei den drei genannten Dingen: Fingerring, Spange und Krug. Für den gewöhnlichen Menschen sind sie ein Mittel zum Zweck. Der Dichter aber erkennt ihr wahres Sein: der Ring ist kreisläufig in sich ruhend. Die Spange — «die Spange, die den Ärmel schloss» (A. W. 354) und die «Agraffe», die den Mantel zusammenhält (auf dem Einhorn-Gobelin, *Malte,* 154) — ist die

Stelle, wo sich ein Kreislauf schliesst. Und der Krug endlich erinnert uns an Keats' *Grecian Urn:*

Thou still unravish'd bride of quietness,

wo die Beziehung zwischen dem noch für sich seienden Mädchen und dem schönen*) Ding evident wird.

Ja, sogar am Maschinenteil (II, 18) und endlich an der ganzen Erde (El. 9) soll diese «Wandlung» vollzogen werden.

Wenn sich aber der Dichter dem Menschen zuwendet, dann entsteht die «Klage», Klage über die Unvollkommenheit des menschlichen Bewusstseins.

Nur im Raum der Rühmung darf die Klage gehn (I, 8),

das heisst, sie muss sich mit dem Seienden, mit der Gegenwart beschäftigen und soll nicht «Werbung» oder «Trauer» sein.

Das Kunstwerk also schliesst die Lücke, die das besondere Bewusstsein des Menschen in das Für-sich-sein der Welt gerissen hat — die Kunst erhält dadurch einen geradezu kosmischen Rang. Dies aber nur dann, wenn sie nur für sich selbst, allenfalls für den Dichter, aber für kein Gegenüber geschrieben ist, kein «Ansingen» ist, nur «ein Wehn im Gott» (I, 3).

Erinnern wir uns jetzt endlich an das ganz am Anfang Gesagte: die Sonette scheinen nur für sich selbst geschrieben zu sein. Wenn das so ist — und viele werden es uns bestätigen —, dann hat Rilke in vollkommenster Weise erreicht, was er wollte (unbewusst wollte; denn seine Briefe geben ganz andere Erklärungen). Auch die — von wem nicht bedauerte — Dunkelheit und bisweilige Maniriertheit ist schliesslich nur eine Voraussetzung oder ein Aspekt des Für-sich-selbst-seins dieser Gedichte.

Auch Rilkes sonstiger Stil wird von hier aus noch in mancher Weise erhellt. Das Sonett ist wohl die am meisten «in sich ruhende» Form; innerhalb eines Gedichtes aber herrscht, ein Bild des Kreislaufs, das Enjambement.

Wo aber der Reim, prägnant und zugespitzt, mit einem syntaktischen Abschluss zusammenfällt, da handelt es sich in manchen Fällen um eine verneinte Antithese zwischen Zeitlichem und Zeitlosem:

*) Schön ist, auch bei Keats, das Für-sich-seiende und darum Ewige: A thing of beauty is a joy for ever.

rasch ... wie Wolkengestalten
zum Uralten.

Treibenden
Bleibenden.

Schritt der Zeit
Kleinigkeit.

Die vielen Imperative, die ein Anreden, ein Gegenüber vor täuschen, sind offenbar nur an den Dichter selbst gerichtet. Dies bestätigt auch die völlige Vermeidung der (bei George so häufigen) «ich — ihr»-Antithese; fast immer verbirgt sich Rilke im «wir». Die Zeitform ist, der «Rühmung» gemäss, fast immer das Präsens; wo Vergangenheit vorkommt, da ist sie immer mythisch zeitlos, nie historisch.

Wenn wir jetzt, von diesem gewonnenen Standpunkt aus Rilkes Werk wieder durchlesen, so wird uns das meiste an den Sonetten und vieles an den Elegien aufgehen. Ja, man darf vielleicht noch weiter zurückblicken. Der Gedanke im *Stundenbuch,* dass wir den Tod schon bei Lebzeiten in uns reifen lassen sollen, erinnert uns jetzt an das «Totsein ist mühsam» der ersten Elegie. Kann es nicht gleichfalls heissen, dass wir das reine Für-sich-sein im Leben schon üben müssen, um es dann im Tode zu «können»?*)

Und auch Rilkes Verhältnis zu Rodin wird von hier aus eigenartig beleuchtet. Von Rodins Gestalten sagt Rilke (im Rodin-Aufsatz, G. W. IV, 333/34), dass sie «Durst» und «Verlangen» des Eros verkörpern: «Hier hungert die Menschheit über sich hinaus.» Sogar die Frau ist «sehnsüchtig und wach wie der Mann». Und wer immer Rodin kennt, wird bestätigen, dass Rodins Menschen — im Gegensatz zu den ganz in sich ruhenden seines Antipoden Maillol — für alles, nur nicht für sich selbst da zu sein scheinen. Es kann demnach keinen grösseren Gegensatz geben als Rodin und Rilkes Spätwerk. Und wenn es sich bewahrheitet, dass schon die Welt des *Stundenbuches* von denselben Gedanken getragen wird wie die des Spätwerks, dann wird man auch ein für allemal sagen können,

*) «Gestorbensein», «In-sich-sein» und «Mädchentum» wird in *Orpheus, Eurydike, Hermes* schon 1904 gleichgesetzt.

dass die Beziehung zu Rodin eine Rilkes Wesen ungemässe Unterbrechung war, eine Zeit allerdings, in der er nach der Meinung vieler sein Bestes schrieb. Doch ist die Beantwortung solcher Fragen wohl weniger wichtig. Wichtiger scheint es, dass wir auf die leise und fast nur zu sich selbst gesprochene Botschaft hören: nicht zu sein für dies und das, sondern um des Seins willen.

NEUGRIECHISCH ALS STOFF ZUR WORTKUNST

Von J. M. v. Planta

> Wer das Dichten will verstehen,
> Muss ins Land der Dichtung gehen;
> Wer den Dichter will verstehen,
> Muss in Dichters Lande gehen.
> *Goethe.*

Der in den Augen der Welt stets durch die Grösse der Ver gangenheit beschatteten Sprache des griechischen Volkes der ihrer Bedeutung gebührenden Platz einzuräumen, ist zunächst eine Aufgabe des Gerechtigkeitsgefühls; für wen aber die Schätze alle erleben durfte, die diese Sprache birgt, ist es ein Bedürfnis der elementarsten Dankbarkeit. Nur vermag leider keine Besprechung, keine Abhandlung die lebendige Klarheit und, man möchte sagen, die Sauberkeit ihres Ausdrucks zu fühlen zu geben, denn diese ist wirklich nur mit dem un gemein hellen, alles verklärenden Licht von Hellas zu vergleichen. Hier drängt sich einem so recht das Bewusstsein auf, dass Landschaft und Sprache zusammengehören. Miteinander bilden sie die Luft, die der Geist atmet, und einem Volk, das in diesem Licht lebt, könnte keine andere, keine schwerfällige, keine weniger freie, weniger helle und durchsichtige Sprache als eben diese taugen. Doch greifen wir nicht voraus.

Als erstes Dokument des Neugriechischen sind schon die Evangelien zu betrachten. Seine Wiege ist in der Tat die hellenistische Gemeinsprache, in der sich Athen und Alexandria Rom und das Christentum verschmolzen. Dann kam Ostrom Konstantinopel, von den Griechen noch heute kurzweg «die Stadt», ἡ πόλις, genannt. Die von *Voltaire* verschuldete, etwas zweideutige Beurteilung des griechischen Kaiserreiches von Byzanz, das während eines Jahrtausends dem Abendland Schirm und Schild gegen Osten stund, hat längst einer besseren Einsicht Platz gemacht. Und wenn die europäische Gelehrtenwelt sich durch die aufgetretenen Unterschiede in der Aussprache seit *Erasmus* vom Neugriechentum geschieden sieht, so haben anderseits die zum Teil noch im Mittelalter wurzelnden Erzeugnisse des trotz bitterster Fremdherrschaft nie versiegenden Quells der so reichen neugriechischen Volksdichtung – von der

Kunstdichtung wird eben noch die Rede sein — zur Zeit des Befreiungskrieges ganz Europa begeistert. Sie haben ihren Reiz auch auf *Goethe* ausgeübt, der — um nur ein kleines Beispiel herauszugreifen, aus dem griechischen Distichon

Μικρὴ μικρὴ σ' ἀγάπησα, μεγάλη δέ σε πῆρα,
ὅμως θὰ νά ρθῃ ἕνας καιρός, ποὺ θὰ σὲ πάρω χήρα.

den Vierzeiler schuf:

Liebt' ich dich Kleine, Kleine,
Jungfrau warst du mir versagt;
Wirst doch endlich noch die Meine,
Wenn der Freund die Witwe fragt.

Doch wir wollen sachlich vorgehen, und dies lohnt sich. In Zeiten der geistigen Umwälzung, wie es die wir miterleben eine ist, da ist es ohnehin von Gutem, sich Rechenschaft über das vorhandene Material abzulegen. Material der Literatur Europas sind seine Sprachen, und diejenige Griechenlands ist überaus lehrreich. Sie lehrt uns — und mit welcher Eindringlichkeit! —, die in literarischen Dingen bei uns waltenden Zustände nicht als selbstverständlich hinzunehmen und aus ihnen nicht allgemeingültige Normen ableiten zu wollen. In ganz allgemeine Sprach- und Stilfragen gewährt das Neugriechische äusserst eindrückliche Einblicke. Die sprachlichen Bedingungen, unter denen in Griechenland die literarische Schöpfung erfolgt, wirft eine ganze Anzahl Fragen von grösster Tragweite auf. Auch beschränkt sich seine Eigenart keineswegs auf Einzelheiten, sondern sie erscheint im Gegenteil als Ausdruck einer Geisteshaltung, die gerade heute, in der gegenwärtigen Verwirrung der Geister, von höchstem Interesse ist.

In den hier folgenden Beobachtungen und Betrachtungen*) soll deshalb die Eigenart der neugriechischen Sprache von heute, besonders wie diese in ihrer literarischen Verwendung sich äussert, dargestellt und zugleich der Versuch unternommen werden, zu zeigen, welche geistesgeschichtliche Bedeutung ihr in der gegenwärtigen Kulturwende zukommt.

---

*) Für die Leser des *Trivium* bearbeitete Fassung eines am 9. Dezember 1948 in der *Hellas* Zürich gehaltenen Vortrages.

I.

Wer sich in Griechenland nach den literarischen Verhältnissen umsieht, ist stets tief beeindruckt von den seltsamen sprachlichen Zuständen, die dort herrschen. Tatsächlich steht das Neugriechische ganz unter dem Zeichen der heissen Kämpfe der sogenannten Sprachfrage *(τὸ γλωσσικὸν ζήτημα)*. Der Sachverhalt ist folgender: Die auf die schriftliche Überlieferung gegründete Reinsprache *(ἡ καθαρεύουσα)* ist Kanzleisprache, Kirchensprache und Gelehrtensprache. Im einfachen Gespräch verstünde, wer nur sie kennen würde, noch niemanden. Umgekehrt kann, nur mit der volkstümlichen Sprache *(ἡ δημοτική)* ausgerüstet, weder die Liturgie noch die wissenschaftlichen Abhandlungen und weder die Juristenprosa noch die Gesetzgebung richtig verstanden werden.

Also eine Art *Zweisprachigkeit* im Schoss ein und derselben Sprache. Die gegenseitige Durchdringung beider Sprachformen ist aber oft sehr gross, so dass es wirklich gar nicht leicht ist, sich von den wahren Verhältnissen ein richtiges Bild zu machen; auch ist der erste Eindruck dann meist derjenige der Unordnung. Dies um so mehr, als der Wogengang des Sprachstreites ein überaus heftiger ist. Als beispielsweise *Alexandros Pallis* zu Beginn des Jahrhunderts das Johannes-Evangelium in die Volkssprache übersetzte und als Feuilleton in einer Tageszeitung erscheinen liess, da kannte die Empörung über diese Entweihung keine Grenzen mehr, und auf der Strasse floss das Blut. Zum Schimpf nannte man *Pallis* einen «Haarigen» *(μαλλιαρός)*. Die Extremisten waren fortan die «Haarigen» und ihre Sprachform die «Haarige». Aber da fing *Pallis* an, seine Arbeiten stolz zu zeichnen «Pallis der Haarige» ... und der Streit ging weiter. Sich über die neugriechische Sprache äussern, das kann ja, wie es die diesbezügliche Literatur zur Genüge zeigt, überhaupt nur heissen, entweder die Reinheit der alten Überlieferung preisen und die Anmassung, volkstümlich zu schreiben, verdammen, oder umgekehrt mit dem volkstümlichen Dichter *Aristoteles Walaoritis* ausrufen: «Die Sprache der Gelehrten ist nur aus Asche und Totengebein; die volkstümliche hingegen aus Blut und Seele des lebenden Volkes.»

Anstatt an diesem Streit teilzunehmen, muss sich der unvoreingenommene Beobachter mit dem Zustand des andauernden

Vorhandenseins mehrerer Sprachformen abfinden. Das Eigentümliche ist sogar deren gewolltes gleichzeitiges Bestehen. Man lasse sich nicht durch theoretische Gegensätze beirren, sondern betrachte besser die tatsächliche Haltung der Griechen im Leben. *Angelos Wlachos,* der Verfasser eines bekannten und ausgezeichneten neugriechisch-französischen Wörterbuches, war ein eifriger Befürworter der Reinsprache und gefürchteter Gegner der «Haarigen». Witzig pflegte er zu sagen, die verdorbenen Magen und die verdorbenen Köpfe erkenne man an der «Glossa», welches Wort noch heute zugleich «Zunge» und «Sprache» bedeutet. Und *Walaoritis,* der die Vorworte zu seinen Gedichtbänden bloss deshalb in der Reinsprache abfasste, um zu zeigen, dass er als Dichter nicht aus Unwissenheit die Volkssprache benütze, schrieb einem seiner Freunde wörtlich: «Scheint es Dir ein Geringes, ständig Wlachos hinter sich zu haben mit dem Beil in der Hand, einem den Kopf abzuhauen, sobald man es wagt, das *-ν* der Endung eines Akkusativ wegzulassen?» Nun, *Wlachos* hatte einen der gastfreundlichsten literarischen Salons von Athen, wo auch die Vorkämpfer der Volkssprache stets willkommen waren.

Auf der andern Seite, derjenigen der Volkssprache, haben ganz fanatische Kampfhähne von den «Haarigen» in einer historisch-linguistischen Arbeit die Beweggründe ihrer erbittertsten Gegner sage und schreibe gerechtfertigt, weil auch dort ein echt hellenisches, kompromissloses Streben nach Vollkommenheit zu erblicken sei und sie sich dank dieser Übereinstimmung über alle Gegensätze hinweg mit ihnen verbunden fühlten. Und als der kühne Sprachneuerer *Kostis Palamas* in einer öffentlichen Sitzung der Akademie von Athen eine Ansprache zu halten hatte, da hat in Anbetracht der Feierlichkeit der Versammlung selbst er der Reinsprache grosse Zugeständnisse gemacht.

Die Reaktion gegen die Sprache der Gelehrten (ironisch *οἱ σοφολογιώτατοι* genannt) ging von Dichtern aus. Sie nahm das einfache Volk Griechenlands in Schutz gegen die attizisierenden Neubyzantiner, die ins befreite Athen übergesiedelten Plutokraten von Konstantinopel. Der Reichtum der Sagen, Epen, Balladen, Lieder und Distichen jener Bevölkerung, welche die Hauptlast des blutigen Freiheitskampfes getragen hatte, bewies

längst das Anrecht der volkstümlichen Ausdrucksweise auf Ge tung. Die Reaktion der Dichter gegen die Reinsprache entspra auch derjenigen des Herzens gegen den Verstand. Doch w möchte bei solchem Widerstreit ganz einseitig sein? Trotz alle Anschein der Unversöhnlichkeit ist die Toleranz hüben un drüben gross.

Das heute vorliegende *Ergebnis des Sprachstreites* ist die A erkennung einer neuen, volkstümlichen, aber zugleich ve edelten Schriftsprache, die in der schönen Literatur nicht meh bekämplt wird, während Kirche, Juristen und die Gelehrte überhaupt an einer allerdings oft sehr gemässigten Reinsprach festhalten und die Zeitungen von Spalte zu Spalte zwische beiden Sprachformen schwanken, je nach dem behandelte Gegenstand und der persönlichen Vorliebe des Verfassers. Di Anerkennung der veredelten Volkssprache ist nicht ein Erge nis der diesbezüglichen Auseinandersetzungen; sie ist einzig de Qualität dessen, was in ihr geschaffen wurde, zu verdanken *Karl Dieterich* hat gewiss nicht unrecht, wenn er sagt: «Ma fühlt sich angesichts der Veredlung, die die moderne griechisch Lyrik im Laufe von zwei Menschenaltern erfahren hat, unwill kürlich erinnert an die Veredlung der antiken Plastik der Blüte zeit gegenüber der archaischen.» Haben die Dichter ihr Sprache dem Volk entliehen — die es nicht taten, sind heut vergessen —, so ist deren Veredlung zurück ins ganze Volk ge drungen mit beliebten Liedern, wie solchen des für seine har monisch beherrschte Sprachform bekannten nationalen Dichter *Georgios Drossinis,* von dem hier zwei Strophen aus *Griechen erde* angeführt seien, dem Lied vom Auswanderer, der ein Handvoll Griechenerde mit in die Fremde nimmt. Der de Altgriechischen kundige Leser kann den Text an Hand de Übersetzung ohne grosse Schwierigkeiten verfolgen.

Χῶμα δροσισμένο μὲ νυχτιᾶς ἀγέρι,
χῶμα βαφτισμένο μὲ βροχὴ τοῦ Μάη,
χῶμα μυρισμένο ἀπ' τὸ καλοκαίρι,
χῶμα εὐλογημένο, χῶμα ποῦ γεννάει
μόνον μὲ τῆς Πούλιας τὴν οὐράνια χάρι,
μόνον μὲ τοῦ Ἥλιου τὰ θερμὰ φιλιά,
τὸ μοσχᾶτο κλῖμα, τὸ ξανθὸ σιτάρι,
τὴ χλωρὴ τὴ δάφνη, τὴν πικρὴν ἐλιά.

Χῶμα τιμημένο, ὅπου τῶχουν σκάψῃ
γιὰ νὰ θεμελιώσουν ἕνα Παρθενῶνα,
χῶμα δοξασμένο, ὅπου τῶχουν βάψῃ
αἵματα στὸ Σούλι καὶ στὸν Μαραθῶνα,
χῶμα πῶχει θάψῃ λείψαν' ἁγιασμένα
ἀπ' τὸ Μεσολόγγι κι' ἀπὸ τὰ Ψαρρά,
χῶμα ὅπου φέρνει στὸν μικρὸν ἐμένα
θάρρος, περιφάνεια, δόξα καὶ χαρά.

Deutsch:

Erde, taugetränkt durch des Nachtwinds Lüfte,
Erde, die getaufet Regenguss im Mai,
Erde, die durchdrangen Sommers Wohlgerüche,
Segenreiche Erde — Erde, die gebiert
nur mit der Plejaden himmlisch hehrer Anmut
und allein den warmen Küssen dieser Sonne
das düftereiche Klima, bittere Oliven
wie den grünen Lorbeer und das blonde Korn.

Ehrenreiche Erde, die man ausgehoben,
aus ihr aufzurichten einen Parthenon,
ruhmesreiche Erde, die noch letzthin färbte
rotes Blut bei Suli wie bei Marathon;
Erde, wo begraben heilige Reliquien,
die von Messolongi, jene von Psarà,
Erde, die verleihet mir selbst, dem Geringen,
Mut und Stolz und Freude, und auch ihren Ruhm.

Dank solcher allgemein verbreiteter, nach Geist und Form hochstehender, in der vordem missachteten Volkssprache verfasster Schöpfungen werden heute beide Sprachformen geachtet und gepflegt. So kann bei den Griechen von heute sprachlich jedermann wählen und gestalten, was und wie es ihm beliebt. Diese Gesamtheit müssen wir ins Auge fassen, wenn wir das Neugriechische jetzt näher betrachten wollen.

II.

Das erste, was demjenigen auffällt, der sich plötzlich in die Strassen Athens versetzt sieht, ist der rasche, ergiebige *Redefluss* der Griechen. Diesen muss man erlebt haben. Sonst bleibt einem nichts anderes übrig, als die Lage nach dem gedruckten

Text zu beurteilen, wo man feststellt, dass die Anzahl der mehr als viersilbigen Wörter grösser ist als anderswo, weshalb man leicht der Meinung verfallen könnte, lange Wörter seien zeitraubend und wirken auf den Gedankenaustausch verzögernd. Solche Gedankengänge finden sich — allerdings auf andere Sprachen angewandt — bei *Otto Jespersen*, der das Englische mit seinen bezeichnenden Kürzungen an die Spitze der Sprachen stellt und vielsilbige Wörter als schwerfällig und primitiv betrachtet (Progress, § 275). Wollte man aber die Summe dessen messen, was ein Grieche im Verlauf einer Minute mitteilt, und vergleichen mit dem, was ein Engländer in einer Minute sagt, so hätte der flinke Grieche einen weiten Vorsprung. Für wen an ein bedächtiges Schrittgehen der Gedanken gewöhnt ist, braucht es schon eine bedeutende Anstrengung, um sich an jenen ständigen Galopp der Worte und Gedanken, der Rede und Gegenrede zu gewöhnen, der die Griechen kennzeichnet. Und zwar ist es nicht die Aufnahmefähigkeit des Ohrs, sondern diejenige des Hirns, die an den Faktor Zeit gebunden ist: würde eine Sprache mit ausschliesslich ein- und zweisilbigen Wörtern mit der in Athen üblichen Schnelligkeit gesprochen, so könnte die gehörte Rede kaum mehr zu Gedanken verarbeitet werden.

Zum zweiten will man natürlich wissen, in welchem *Verhältnis zum Altgriechischen* das Neugriechische steht. In bezug auf den Wortschatz kann dieses Verhältnis in Zahlen gefasst werden. *Georgios Hatzidakis*, der verdiente Begründer der neuhellenischen Studien, hat den Wortschatz des Neuen Testaments abgezählt und mit dem heutigen Griechisch verglichen. Von den ungefähr 4900 Wörtern, die im Originaltext des Neuen Testamentes vorkommen, sind 2280 noch heute in der Umgangssprache gebräuchlich, 2200 werden noch verstanden, und nur 400, fast lauter damals gebrauchte Fremdwörter, sind heute dem Ungebildeten ganz unverständlich.

Das sind aber gewissermassen äusserliche Eigenschaften, und wir wollen uns nicht bei diesen aufhalten. Sonst wäre auch noch zu sagen, dass der weitaus grösste Teil der neueren *Fremdwörter* seit der Befreiung aus der türkischen Fremdherrschaft wieder ausgeschieden sind. Und wenn auch ein paar Fremdwörter blieben, die von der Reinsprache zwar ignoriert werden, aus der Volkssprache jedoch nicht mehr weggedacht werden

können, so hat das keineswegs jene Tragweite, die man dieser Frage mit Unrecht bisweilen beimass. Ein Blick auf die Nachbarsprachen zeigt übrigens, dass das Griechische diesen viel mehr gegeben als abgenommen hat, obschon der Grieche mit seinem offenen Geist den Fremdsprachen zugänglicher ist als seine Nachbarn, welch letzteren Umstand die Staatsmänner von Athen wegen seines Einflusses auf die Entwicklungen an der Sprachgrenze bedauern. Will man aber in bezug auf das Wortmaterial das Kriterium von *Rémy de Gourmont* übernehmen, nach welchem die Schönheit eines Wortes von seiner Reinheit, Urtümlichkeit und Rassigkeit abhängt (*Esthétique,* 1923, 119), so hat im Neugriechischen wahrlich auch die Volkssprache nichts zu befürchten. Wo gibt es eine Volksdichtung, die sich durch reinere, urtümlichere und rassigere Wörter auszeichnet als diejenige Griechenlands?

Indessen wäre es ein Irrtum, die Urtümlichkeit einer Sprache nur nach deren Wörtern zu beurteilen. Das Wesentliche einer Sprache ist viel weniger das Material, aus dem die Bausteine bestehen, als die Art und Weise, wie man sich ihrer bedient. Und gerade in dieser Beziehung weist schon der *Wortschatz* des Neugriechischen einen ganz eigenartig beschaffenen Reichtum auf. Dieser Reichtum ist zunächst in der gleichzeitigen Verwendung von Altem und Neuem begründet; sodann in der freien Bildung morphologischer Varianten und rein stilistischer Abarten sowie in einer auch heute noch fast unbegrenzten Fertigkeit zur Bildung zusammengesetzter Wörter.

Da ist aber gleich zu sagen, dass es zu unterscheiden gilt. So frei die Wortbildung, das heisst die Benennung der Begriffe, in der Volkssprache auch sei, so streng und exakt hat in der Reinsprache jeder Begriff seinen oft seit mehr als zwanzig Jahrhunderten nicht wankenden Ausdruck beibehalten. Ihr dient die freie Verwendung der Wortstämme zur gewissermassen mathematisch genauen Definition des Gedankens. Übrigens hat es der Gelehrte sprachlich nirgends so gut wie in Griechenland. In der Tat ist die ganze internationale griechische Terminologie sonst überall ein Ballast von Fremdwörtern, ein notwendiges Übel. Hier allein erscheint sie nicht als toter Fremdkörper, sondern als lebendiges Sprachgut, weshalb vor über einem halben Jahrhundert *August Boltz* eine

Schrift verfasste, die heisst: *Hellenisch, die allgemeine Gelehrtensprache der Zukunft.*

Auf der andern Seite kommt in den Wortbildungen der mundartlichen sowie der literarischen Volkssprache namentlich das Gemüt zur Berücksichtigung. Hier finden wir eine reiche Fülle von Diminutiven, Augmentativen und ähnlichen Ableitungen meist zärtlicher, bisweilen auch derber Natur, die in der volkstümlichen Sprache Griechenlands eine überaus grosse Rolle spielen. Es sind das der Reinsprache völlig unbekannte, aber sehr innig ansprechende Ausdrücke, die meist mit aus dem hohen Mittelalter stammenden, also relativ neuen Suffixen aus antiken Stämmen gebildet werden. Mit grösster Klarheit springt hier der Affekt als Bildner der Volkssprache in die Augen, im Gegensatz zum Intellekt als Bildner der dem Altgriechischen möglichst treuen Reinsprache. Trefflich werden durch diese Zustände die Darlegungen von *Emil Staiger* illustriert, wo bei den Sprachen eine Silben-, eine Wort- und eine Satzstufe unterschieden wird und diese drei Stufen mit dem lyrischen, dem epischen und dem dramatischen Charakter in Verbindung gebracht werden (*Grundbegriffe,* 226), greifen hier doch die Dichter gerade deshalb auf die lyrische Volkssprache zurück, weil die Reinsprache fast nur noch aus Wortbeziehungen besteht und ihr infolge der Erstarrung im langen literarischen Gebrauch der urwüchsige, suggestive Wert des Silbenklanges, der die Volkssprache auszeichnet, etwas abhanden gekommen ist.

Mit diesem Befund der dem Lyrischen zugewandten Volkssprache deckt es sich auch, wenn Graf *Keyserling* die neugriechischen Volkslieder gefühlsreicher als die Schöpfungen des alten Hellas findet; aber «herb und keusch» bleiben für ihn trotzdem die bezeichnenden Epithete auch für die heutige Bevölkerung der Provinzen von Griechenland, dessen Kinder selbst für seinen bekannt kritischen Geist «beinahe ausnahmslos besser begabt sind als die meisten andern» (*Spektrum,* 5. Aufl., 348–350).

Die Beschaffenheit des Wortschatzreichtums zeigt auch dessen Unübersichtlichkeit und die von ihr herrührenden *Schwierigkeiten.* Das Neugriechische ist keine leichte Sprache. Es sträubt sich dagegen, sich nach Gesichtspunkten praktischer Einfachheit zu richten. Es bekennt sich zur freiesten Mannigfaltigkeit,

und sogar das knappe und klare «Ja» und «Nein» kommt im Neugriechischen nur in viel beschränkterem Mass als bei uns zur Verwendung, weil es gerade wegen seiner etwas barschen Kürze oft als fast unhöflich empfunden wird. Auch für den Griechen selbst ist seine Sprache nicht immer leicht, und dieser oder jener Sprachstil, dem der Leser begegnet, kann ihm so sonderbar vorkommen, dass das Bewusstsein der Ermangelung einer allgemein anerkannten Norm oft wach wird. Es ist eine Tatsache, dass sich in der schönen Literatur niemand um eine anerkannte Grammatik kümmert. Ein jeder schafft sich seine eigenen Regeln und schreibt, wie es ihm gut scheint und seinem Ohr gefällt. Ob das dann den Theoretikern passe oder nicht, das ist ihm einerlei.

Jetzt wird man aber fragen, worin denn diese *morphologische Mannigfaltigkeit* eigentlich besteht, ist doch manches bekanntermassen auch einfacher geworden: der Dual, der Optativ sind untergegangen; vom Dativ weiss man gerade noch, was er bedeutet, und der Genitiv wird im Plural auch seltener. *Eduard Schwyzer* fasst die eingetretene Vereinfachung der Kasusreaktion und die Verallgemeinerung des Akkusativ bei den Präpositionen als Fortschritt auf (*N. Jahrb. f. d. klass .Altertum I,* XXI, 7, 507). Im Satzbau sind die meisten Partizipialkonstruktionen und mit ihnen die schönen Perioden aus der volkstümlichen Sprache verschwunden. Diese ist — wieder entsprechend ihrer vorwiegend lyrischen Haltung — weitgehend parataktisch geworden. Schon *Alexander von Humboldt* hat festgestellt, dass im Neugriechischen vieles den romanischen Sprachen ähnlich sei (*Verschiedenheit,* § 21), was eben besonders für den vereinfachten Satzbau zutrifft. Beeinflussung oder Eigenentwicklung? Zur Zeit der Kreuzzüge hat die Berührung mit der Sprache der «Franken» und später diejenige mit der «lingua franca» der Seefahrer lang angehalten, so dass seit der römischen Kaiserzeit und bis ans Ende der Herrschaft von Venedig sprachliche Einflüsse in beiden Richtungen ausgewechselt wurden. Um zwei Kuriositäten zu nennen, enthält sogar unser Bündner Romanisch griechische Wörter, wie «cotschen», «rot», von κόκκινος und «eivna», die «Woche», von ἑβδομάς; und jüngst traf ich in einer übrigens ganz ernsthaften Abhandlung aus dem vorletzten Jahrhundert auf eine Stelle, wo von einem

Spanier die Rede ist, der im 13. Jahrhundert Griechenland bereist habe und berichte, in Athen und auf dem Peloponnes rede man dieselbe Sprache wie in Frankreich! Er meint natürlich jene altfranzösische oder altprovenzalische Sprachform der damals in Cypern, Syrien, Palästina und auch in Griechenland waltenden fränkischen Feudalherrschaft. Doch zur Sache!

In anderem ist das Neugriechische, auch die Volkssprache, dem Altgriechischen verblüffend treu geblieben. Der so bezeichnende Vokativ auf -ε und das Deklinieren sämtlicher Eigennamen — um nur das zu nennen — haben keinen Einbruch erlitten. Überdies wurde das Verschwinden alter Formen bisweilen durch Neubildungen mehr als aufgewogen, wie dem Verlust des alten Futurums zwei neue gegenüberstehen, eines für die einmalige und ein anderes für die wiederholte oder andauernde Handlung.

Nicht alle Neubildungen gehören dem Gebiet verstandesmässiger Unterscheidungen an. Auch unabhängig davon hat der Volksmund einen Überreichtum von neuen Formen geschaffen. Nicht nur das, sondern die Dichter haben von dieser Vielfältigkeit Besitz ergriffen und lassen nicht mehr ab von ihr. Nun trifft man in linguistischen Arbeiten nicht selten die Ansicht, morphologischer Reichtum sei ein Anzeichen primitiver, morphologische Dürftigkeit ein solches entwickelter Sprachen. Diese Ansicht gründet sich auf die Untersuchung hiesiger Sprachentwicklungen, während die Untersuchung der Entwicklung des Griechischen alles in ein anderes Licht rückt. Die namentlich im französischen und englischen Forscherkreis als Fortschritt gewertete Ausmerzung von Überflüssigem erscheint dort eher als ein Ausgleich nach unten. Auf alle Fälle müssen im griechischen Sprachraum ganz andere Kräfte im Spiel sein als das hierzulande als Triebfeder der Sprachentwicklung betrachtete Bedürfnis nach Vereinfachung, ganz andere Faktoren also als der praktische und der soziale.

Wonach streben diese andern Faktoren? Ein Beispiel soll es zu erkennen geben: wenn der Grieche sagen will, «sie brachten», so hat er im Aorist zwei Formen, das alte ἔφεραν und neu φέρανε, wo das Augment, trotzdem der Akzent es festzunageln schien, übersprungen und ein Epsilon hinten angehängt wird. Beide Formen sind genau gleichbedeutend, beide dreisilbig,

beide Proparoxytona. Ihre Gleichwertigkeit scheint somit vollständig und das Bestehen von zwei parallelen Formen überflüssig. Aber die eine fängt mit einem Vokal an und hört mit einem Konsonanten auf, die andere umgekehrt, und je nach dem vorangehenden und dem nachfolgenden Wort wählt der Grieche unwillkürlich diejenige, die ein Aufeinanderstossen von zwei Konsonanten oder zwei Vokalen zu vermeiden gestattet. Dieser Grund reicht aus, um dem Griechen beide Formen unerlässlich zu machen. Ja es gibt Fälle, wie das deutsche «dich» und «mich», wo im Neugriechischen dasselbe Wort nicht weniger als zehn verschiedene Formen aufweist, die alle literarisch benützt werden. Derart überflüssiges Sprachmaterial ist dem Griechen keine Last, sondern geradezu ein Bedürfnis. Solche Haltung aber ist die Haltung eines Künstlergemütes.

Oft dient die morphologische Vielfältigkeit der Volkssprache der Semantik, also der feinsten Abstufung der Begriffe, oft dient sie auch dem psychologischen Gesichtspunkt, um den betreffenden Begriff im Satzganzen hervorzuheben oder ihn zurücktreten zu lassen; namentlich aber dient sie der Euphonie, dem freien Modellieren eines harmonischen Klangbildes.

Wir sahen schon, wie jede der verschiedenen Formen des Neugriechischen ihre eigenen Ziele und eigenen Mittel hat. So strebt jede nach einer eigenen Art von Vollkommenheit. Einerseits erlangt die Reinsprache die höchste Stufe des Virtuosentums in der Vollendung präziser und harmonisch abgerundeter Konstruktionen. So, wo der Historiker *Spiridon Trikupis* nach der Besprechung der Häupter des belagerten Messolongi sagt:

Τοιοῦτοι ἦσαν οἱ ἄνδρες, ὧν τοὺς ἄθλους τοὺς καθ' ὅλον τὸν Ἑλληνικὸν ἀγῶνα παντὸς ἄθλου λαμπροτέρους, καὶ οὐδενὸς τῶν ἐν ταῖς ἀρχαίαις καὶ μεταγενεστέραις πολιορκίαις φημιζομένων ὑποδεεστέρους, ἐτίμησαν ἐπαξίως ἡ ᾠδὴ τῶν ποιητῶν, ἡ εὐγλωττία τῶν ῥητόρων καὶ ἡ εὐφημία τῶν λαῶν.

Vom prächtig aufgebauten Gefüge solcher Sätze — das angeführte Beispiel ist dem Altgriechischkenner ohne weiteres klar — könnte keine Übersetzung auch nur eine blasse Ahnung vermitteln. In herrlicher, geradezu rührender Weise wird diese Art von Vollkommenheit vom orthodoxen Klerus gepflegt, wo

dies fast wie eine Kulthandlung anmutet, durch welche man sich dem Geist der Kirchenväter nähert.

Anderseits schafft die Volkssprache in tiefer Innigkeit melodischen Ausdrucks ungemein konzentriert wirkende, sinn- und klangvolle Verse. Dies um so mehr, als der Dichter auch über die Silbenwerte oft verfügen kann, wie er will. Die zum Teil im ausklingenden Altertum, zum Teil im beginnenden Mittelalter aufgetretenen phonetischen Wandlungen hatten bereits eine Neubewertung der Silben und das Aussprechen der auf dem Papier noch vorhandenen Diphthonge in einem einzigen Laut (Iotazismus) mit sich gebracht. Es wäre jedoch ein Irrtum, hieraus zu folgern, das Neugriechische besitze keine Zwielaute mehr; denn an die Stelle der alten treten neue Diphthonge, die durch das Zusammenziehen zweier benachbarter Vokale in eine einzige Silbe gebildet werden, mögen diese dann demselben Wort, aber altgriechisch und reinsprachlich getrennten Silben angehören, oder im Satzbild nach alter Auffassung einen Hiatus bilden. Für den Liebhaber der Reinsprache sind solche Krasen und Elisionen ein Gegenstand der Abscheu. Welch heftige Auseinandersetzungen hat das abgesetzt, als *Dionysios Solomos* solche Gewohnheiten des Volksmundes in die Dichtung einführte! Was hat man ihm da nicht alles vorgeworfen: er habe keine Ahnung von Grammatik, geschweige denn von Verskunst, ja er könne überhaupt nicht Griechisch. Aus dem Satz

«Unbesiegbar bist du und schön, holdselig und geheiligt»,

der sonst lauten würde

Ἀνίκητη εἶσαι καὶ ὄμορφη καὶ σεβαστὴ καὶ ἁγία

in heutiger Aussprache:

anikiti ise ke omorfi ke sewasti ke ajia,

beseitigt *Solomos* durch Zusammenziehung die drei Hiatus und schafft zugleich aus diesen achtzehn Silben einen seiner unvergesslichen Fünfzehnsilbner:

Ἀνίκητή ᾽σαι κι᾽ ὄμορφη καὶ σεβαστὴ κι᾽ ἁγία

lautend:

anikitise kjomorfi ke sewasti kjajia.

Das damalige Athen — *Solomos* ist 1857 gestorben — hat seine Sprachform verhöhnt. Seit dem durch die neueren Dichter herbeigeführten Umschwung ist ihm die ganze Nation dankbar für seine Versgestaltung und seine Art der Vollkommenheit, die er dank zahllosen Regelwidrigkeiten erlangt hat.

Der ganze Sprachrhythmus erlangt hier eine neue Geschmeidigkeit, weil die Volkssprache eben nicht mehr an das künstliche Beibehalten von als hohl empfundenen Silben gebunden ist. Überhaupt beschwert die Betonung im Griechischen niemals, sie lockert auf. Deshalb ist sein Rhythmus hurtig, behende, geschmeidig. Dies fällt namentlich bei den zusammengesetzten Wörtern auf. Im Deutschen lastet bei diesen eigentlich auf jedem ihrer Teile eine Betonung. Setzen sie sich aus einsilbigen Teilen zusammen, so ergeben sie eine ununterbrochene Folge von Hebungen, wie sie *C. F. Meyer* gern zum Anfang seiner Gedichte benützt: «Schwarzschattende Kastanie . . .»; «Ölbaumsilber, Myrte . . .»; «Waldnacht. Urmächtige . . .»

Umgekehrt im Griechischen: dort kommt die grosse Beliebtheit der zusammengesetzten Wörter daher, dass in diesen stets nur eine einzige Silbe betont wird, was den Satz, den Vers des Dichters und gewiss auch den Gedankengang einzigartig beflügelt. In Versen wie

αὐτ' ἡ φεγγαρομέτωπη καὶ χαμηλοβλεπούσα

wörtlich: «diese mondhell-stirnige und den-Blick-niederschlagende» improvisiert auch die Volksdichtung solche Komposita nach Herzenslust.

Als Beispiel der wohllautenden Gestaltung der Volkssprache seien aber noch diese Strophen von *Solomos* angeführt:

Κόκκινα κι' ὥμορφα	Rot und schön
ἔχει τὰ χεῖλα	sind ihre Lippen
ὡσὰν τὰ φύλλα	wie die Blätter
τῆς ροδαριᾶς,	der Granatblume,
ὅταν χαράζῃ	wenn der Tag aufgeht
καὶ ἡ αὐγοῦλα	und das Morgenrot
λεπτὴ βροχοῦλα	einen feinen Tauregen
στέλνει δροσιᾶς.	spendet.

Καὶ τῶν μαλλιῶνε της	Ihres Haares
τ' ὡραῖο πλῆθος	schöne Fülle
'πάνου στὸ στῆθος	leuchtet blond
λάμπει ξανθό ·	auf ihrer Brust,
ἔχουν τὰ μάτια της	und ihre Augen,
ὁποῦ γελοῦνε	die mir lachen,
τὸ χρῶμα πού 'ναι	haben die Farbe,
στὸν οὐρανό.	die im Himmel ist.

III.

Wie gestaltet sich nun die *Beurteilung* der neugriechischen Zustände? Bei der Betrachtung einer Fremdsprache geschieht es leicht, dass man in ihr unwillkürlich nach den Vorzügen seiner eigenen Muttersprache sucht. Statt dessen ist es gut, sich darüber Rechenschaft abzulegen, dass jede Sprache das Hauptgewicht auf einen andern Gesichtspunkt legt und gewissermassen spezialisiert ist auf einem Gebiet, wo es ihr die andern nicht leicht gleichtun; etwa die eine in der Anschaulichkeit und die andere in abstrakter Klarheit, wieder eine im Wohlklang und eine andere in praktischer Knappheit. Schon aus dem blossen Nebeneinanderstellen dieser Gesichtspunkte geht hervor, wie wesensverschieden diese sein können, so dass man sich wirklich stets in acht nehmen muss, eine Sprache nicht nach dem Masstab anderer zu beurteilen, gleich wie man sich auch hüten muss, aus dieser Spezialisierung eine Rangordnung herauskonstruieren zu wollen. Erblicken wir in ihr eher eine Art Arbeitsteilung im gemeinsamen Streben nach geistigen Gütern, und seien wir uns darüber im klaren, dass man jeder Sprache auf Grund dessen, was sie in ihrer eigenen Spezialität leistet, gerecht werden muss.

Auch lasse man den Blick nicht allein durch Teilerscheinungen fesseln, denn diese führen eben nur zu Teilwahrheiten. Nach der Freiheit von Wortbildung und Wortstellung, nach dem Wechsel von betonten und unbetonten Silben, nach der Leichtigkeit des Bildens abgeleiteter und zusammengesetzter Wörter, ja selbst nach seiner Zweisprachigkeit ist das Neugriechische leichter mit dem Deutschen zu vergleichen als mit dem Französi-

sischen. Doch gibt es noch andere, allgemeinere Gesichtspunkte, die zwar weniger leicht sachlich herauszuarbeiten sind, aber nichtsdestoweniger einer tatsächlichen Wirklichkeit entsprechen. Hierher gehört die eingangs erwähnte, hell leuchtende Durchsichtigkeit dieser Sprache. Und wollte man die Beurteilung von *C. de Boer* übernehmen, nach welcher das Italienische melodisch und das Französische harmonisch ist, während er das Deutsche und Englische als diesen Kategorien nicht angehörend bezeichnet (*Cah. F. de Saussure,* VI, 15), so wäre in solcher Beziehung der Eindruck, den das Neugriechische erweckt, am nächsten beim Französischen.

Jede Beurteilung ergibt sich aus Vergleichen, jede Folgerung aus der Beschaffenheit der Vergleichsobjekte. Wenn *Karl Vossler* erwähnt, wie nahe man im Italienischen die Archaismen neben den Neologismen findet (*Corona,* IV, 96), so steht das doch noch in keinem Verhältnis zum Grad der Vereinigung der Zeitalter im Schoss des Neugriechischen. Welches ist nun aber das Gebiet, wo sich das Neugriechische eigens hervortut? Sein eigentliches Merkmal ist das vollständige Fehlen einer einheitlichen Schablone und jedermanns Freiheit, einen eigenen, *persönlichen Sprachstil* zu schaffen. Dieser Geist der persönlichen Freiheit und Würde ist es, der uns im Vergleich zu den verhältnismässig kollektivistisch geordneten Sprachen des Abendlandes aus dem Neugriechischen entgegenweht.

Bei uns haben wir die Gewohnheit, in einer Sprache einerseits ihre offizielle, anonyme Form und anderseits die unbewusst im Volksmund sich weiterentwickelnden Mundarten ins Auge zu fassen. Die verschiedenen Zweige der Kunde von den modernen Sprachen verteilen sich auf diese beiden Gebiete. In Griechenland hingegen ist es neben den Mundarten keine einheitliche Sprachform einer amorphen Sprachgemeinschaft, sondern eine vielgestaltige Sprache einzelner Individuen, der man begegnet. Der Einzelne unterwirft sich hier weder den Gewohnheiten der Mehrheit noch verkündeten Regeln. So ist der Grieche: das Anpassen an ein Mittelmass liegt ihm nicht im Blut. Er kann getrost seine ganze Existenz ruinieren, sein Leben zunichte machen, einer Idee, seiner Gesinnung zuliebe. Schwierigkeiten und Unglück kann er auf sich nehmen, den Verzicht auf seine Persönlichkeit aber nie. Auch der Schriftsteller und

Dichter setzt seiner Gesinnung, seiner Auffassung von d Sprache zuliebe alles, das Schicksal seines ganzen Werkes au Spiel.

Wie aufrichtig muss man bei uns mit *Theophil Spoerri* b dauern, dass «das Schöpferische in jedem Menschen immer wi der umschlägt ins Mechanische» (*Formwerdung*, 200). In d Sprache der heutigen Griechen ist es weniger das Mechanisch und Alltägliche als das Ursprüngliche und Schöpferische, d wuchert, obschon oder gerade weil dieses «die Hingabe d ganzen Person kostet». Diese totale Hingabe des Einzelnen en spricht dem griechischen Temperament. Der Verzicht auf d Freiheit des Sprachgebrauchs würde ihm wie ein Verzicht au sein Menschenrecht vorkommen. Ein jeder nützt die hier wa tende Freiheit nach seiner Art, der eine so und der ande anders. Auf allen Seiten und in allen Richtungen zugleic wollen die Griechen aller Unbill zum Trotz bis an die Gre zen des Möglichen vorstossen. Und wenn eine so persönlich Haltung für die Gemeinschaft nicht immer bequem ist, s werden dadurch einem jeden, der dieser Gemeinschaft an gehört, die ausgedehntesten Schöpfungsmöglichkeiten gewäh leistet. Hier wird es klar, worin die Eigenart der Haltung de Neugriechischen liegt: in der Auffassung, nach welcher de Dienst des Einzelnen am Ganzen nicht im Verzicht auf sein Persönlichkeit liegt, sondern in deren Vervollkommnung un Hingabe.

Anderwärts wäre eine solche sprachliche Freiheit undenkba Derartige Zustände würden als untragbare Vergeudung vo Energie empfunden. Auch benachteiligen diese Verhältniss wohl den Schwachen. Statt dem weniger Befähigten eine ver hältnismässig leicht zu beherrschende Sprache zur Verfügun zu stellen wie bei uns und die Befähigteren in deren Schran ken zu halten, stösst hier mancher auf endlose Schwierigkeiten während den Besten und Auserlesenen ganz einzigartige Mög lichkeiten offen stehen. So erreichen die Hellenen von heut mit ihrer Methode, die darin besteht, sich keiner Methode z verschreiben, um den Preis nie endender Schwierigkeiten de höchstmöglichen Grad der Auswertung des Wort- und Sprach materials. Und hat diese Auffassung der Sprache nicht auch ihre Berechtigung?

Sie entspricht jener *ästhetischen Freiheit,* deren Forderung *Benedetto Croce* bei *Schiller* und *Shelley* hervorhebt (*Corona,* V, 5), und deren Verwirklichung im Neugriechischen aus diesem eine Dichtersprache par excellence, eine Sprache von Künstlertemperament macht. Wie ist es bei uns um solche Freiheit bestellt? Gewiss hebt *Rudolf Kassner* den Individualismus und Romantismus der Neuzeit als Gegensatz zum nachahmenden Element der antiken Welt hervor (*Neunzehntes Jahrhundert,* 136). Im Vergleich zum Einzelfall des so individualistischen Neugriechisch erscheint aber das gesamte neuzeitliche Abendland als sein Gegenpol, als Pol des Kollektivismus, wo man kaum einen Finger gegen festgesetzte Sprachregeln zu heben wagt, und wo das Streben nach Individualismus mehr als Durst nach dem, wessen man ermangelt, auftritt. Färben aber Sprach- eigenschaften nicht auf die Geisteseigenschaften ab?

Die sprachliche Freiheit und Mannigfaltigkeit des Neugriechischen hat noch eine andere Seite. *Oswald Spengler* sagt an einer Stelle, je nachdem der Deutsche sich gut oder genau ausdrücken wolle, schreibe er sein Deutsch in französischen oder in lateinischen Wendungen (*Untergang,* 1930, 187). Diese Übertreibung zeigt immerhin, in welcher Weise verschiedene Sprachgewohnheiten und Stileigenschaften verschiedenen Geistesgebieten entsprechen. Hier sieht man auch die Tragweite der Freiheit und Vielfältigkeit des Neugriechischen: diese liegt in seiner geistigen Vielseitgkeit, die trotz aller nimmer ruhenden Streitfragen viel weniger aus Widersprüchen besteht, als sie, wie wir gleich sehen werden, eine umfassende Synthese darstellt.

Die hiesigen Sprachen haben in der Neuzeit, teilweise dank ihrem verhältnismässig einseitigen Abstellen auf die Gegenwart, eine bedeutende Einheitlichkeit und Stabilität erreicht. Diese übrigens nicht zu unterschätzende Errungenschaft erscheint im Vergleich mit dem Neugriechischen als Anzeichen einer Tendenz zu Konzessionen an die Einförmigkeit und Standardisierung, welche die Befugnisse des Einzelnen einschränkt, um ihn gesellschaftstüchtiger, aber eben weniger frei zu machen. Diese den nackten Verstand obenanstellende abendländische Entwicklung kann in Zusammenhang gebracht werden mit dem ganzen Wesen der Neuzeit, dieses Zeitalters des verstandesmässigen

Denkens, der Naturgesetze, der mechanistischen Auffassun
und des Materialismus.

Wie anders in Griechenland! Das Neugriechische ist nich
eine Tochtersprache, wie es die romanischen Sprachen sin
sondern ein um eigene Entwicklungen bereicherter, neuer Zu
stand der alten. Es ist eine *Synthese*, wie sie in Europa sons
nirgends vorkommt. Dort steht es jedem frei, in den Au
drücken und Begriffen der Gegenwart, der Vergangenheit ode
auch einer selbstgebildeten Zukunft zu leben, zu denken un
zu arbeiten und aus ihnen allen nach seiner Art eine persön
liche Synthese zu schaffen. Im Neugriechischen leben mehrer
Jahrtausende weiter. In seiner Vielfältigkeit bleibt es ei
Schlüssel zum Verständnis mehrerer Zeitalter. Den Grieche
treibt seine Sprache buchstäblich an zum gleichzeitigen Um
fassen aller Zeiten und Zeitgeiste. Und wenn die grossen Spra
chen des gegenwärtigen Europa wegen ihrer oben nur gan
flüchtig gestreiften Auffassungsunterschiede in einer allerding
oft unbewussten, etwa vom Übersetzer erlebten Auseinander
setzung miteinander stehen, so erlebt das Neugriechische mi
seiner Vielseitigkeit und seinen Gegensätzen nicht minder ge
wichtige Auseinandersetzungen am eigenen Leib, so dass dies
Spannungen hier dem Einzelnen zum Bewusstsein kommen
Das gleichzeitige Abstellen dieser Sprache auf ganz verschieden
Grundlagen einerseits und deren kühne Weitergestaltung
anderseits haben bewirkt, dass das Neugriechische der allge
meinen Nivellierung der neuzeitlichen Sprachen des Abend
landes fern geblieben ist.

Was aber im Gegensatz zu diesem einschränkenden Kollek
tivismus bei den Denkern des Abendlandes im Vordergrun
steht, das ist, wie wir schon sahen, doch immer wieder die Idee
vom alleinigen Wert des Individualismus für die Herrschaft
des Geistes und das Streben nach umfassenden Synthesen. Nun
würde es zwar den Rahmen dieser Darstellung überschreiten,
wollte man hier noch zeigen, wie *Arnold Toynbee* in seiner
Study of History das gesamte Kommen und Gehen der Zivili
sationen als ein Ringen aus dem Automatismus und nach «self-
determination», Standardisierung aber als Zeichen des Nieder
ganges auffasst, und wie *Kurt von Neergaard* in seiner *Aufgabe
des 20. Jahrhunderts* auf Grund naturwissenschaftlicher Ergeb

nisse den Untergang der materialistischen Weltanschauung ankündet und das Merkmal eines neuen Zeitalters in der Vergeistigung sieht. Nur ganz knapp sei noch darauf hingewiesen, wie in der *Dignité humaine* von *Lecomte du Noüy*, in einem Kapitel über die Intelligenz, vom hohen Wert der «gestes inutiles» die Rede ist, weil gerade in ihrer nicht opportunistischen Haltung der schöpferische Geist sich betätige, und wie *Johan Huizinga* in seinem *Homo ludens* den spielhaften Charakter des Kulturfortschrittes unterstreicht.

Es kann hier nicht auf alle diese Dinge eingetreten werden; aber angesichts dieser bloss angedeuteten Richtung des Strebens wahrer Geisteskultur muss man sich doch fragen, ob das beim Neugriechischen beobachtete Ineinanderweben der Zeiten, sein Festhalten am Geist der Synthese, sein Wille zur Selbstbestimmung, seine individualistische Auffassung mit ihrer äussersten Beweglichkeit, ästhetischen Gestaltungsfreiheit und der allerdings unpraktischen, dafür aber schöpferischen Unruhe und Vielseitigkeit, in einem Wort mit ihrer *künstlerischen Haltung* nicht gerade jenen geistigen Werten entspräche, in denen sich die wahre Aufgabe der Menschheit und die eigentliche Sendung Europas kristallisiert? Diese Zusammenhänge lassen uns vollends bewusst werden, wie uns das Neugriechische zu lautern Quellen wahren Menschentums führt. Denken wir daran, dass das Künstlerische, wie *C. G. Jung* darlegt, «einen Prozess der geistigen Selbstregulierung im Leben der Nationen und Zeiten» darstellt; denn die Kunst «führt jene Gestalten herauf, die dem Zeitgeist am meisten mangelten» *(Seelenprobleme,* 1932, 71–73).

Der Gegenwart einer in all ihrer Treue zur Vergangenheit so frei sich gebärdenden Sprache unter den unsrigen, eines so unbestechlichen Künstlertemperamentes unter uns dem Praktischen ergebenen Menschen, wohnt deshalb etwas wahrhaft Erlösendes inne.

UN POÈTE DE LA RADIOPHONIE: W. AGUET

Par Georges Méautis.

Les œuvres des auteurs grecs étaient beaucoup plus auditives que visuelles, faites pour être entendues plutôt que pour être lues; de là certains procédés — répétition des mêmes mots pour marquer la fin d'un passage, paronomases, homéotéleutes, etc. — que la littérature moderne, visuelle, connaît peu. L'extension de la radiophonie conduit peu à peu à la redécouverte de ce que l'Antiquité connaissait; des règles, peu à peu, s'élaborent, le son devient roi. Il convient, dès lors, de signaler à l'attention du public ceux qui, dans ce domaine, font oeuvre de pionniers et l'un des principaux est William Aguet.

Il n'est pas dans mon intention d'étudier l'ensemble de son œuvre si riche et si féconde. Conscient de l'importance de la musique pour appuyer, faire valoir le texte, William Aguet a toujours su s'entourer de musiciens de premier ordre; Arthur Honegger pour *Christophe Colomb,* Jacques Ibert pour *Don Quichotte* ou *Barbe Bleue.*

Je me contenterai d'étudier l'activité de William Aguet dans un genre particulièrement délicat, particulièrement difficile, celui de la littérature enfantine. L'intuition enfantine est, en effet, un juge infaillible. Les œuvres qu'elle choisit — *Robinson Crusoé, Pinocchio, Gulliver* — sont œuvres durables. Les contes de fées — *La Belle au bois dormant, Cendrillon, le Petit Poucet* — plongent leurs racines jusqu'au plus profond de l'âme humaine; le charme de ces contes est tel qu'ils emportent l'adhésion émerveillée des adultes comme des enfants. Or c'est précisément le mérite des deux contes que William Aguet a diffusé sous le titre de *Les aventures d'Eustache et du bourdon Bzz* et *Nouvelles aventures d'Eustache et du bourdon Bzz.* Ces œuvres, on le sent, William Aguet les a écrites avec plaisir; il a pris, au reste, un illustre modèle, Cervantès, car le charme de cette féerie, qu'il appelle modestement un «dessin animé radiophonique» est qu'à chaque épisode on découvre en Eustache des traits de Don Quichotte et en Bzz des traits de Sancho Pança.

Le texte d'Eustache est encore inédit, nous en devons la

communication à l'amabilité de l'auteur. Embarquons nous donc à la suite des deux héros, dans leur prodigieuse aventure. C'est le printemps, Eustache écoute les chants des oiseaux, assiste à la répétition d'un ballet que les libellules préparent au profit des mille pattes cul-de-jatte. Son ami Bzz survient, lui demande ce qu'est le gros livre qu'il a sous les bras, apprend que c'est un grimoire qui contient une formule magique particulièrement puissante. Prononcée correctement, elle donne une autorité sur le vent qui transporte le magicien où il désire aller. Mais Eustache est un apprenti sorcier, il se trompe dans la multiplication qui est l'élément essentiel de la formule; il n'est pas le maître du vent, c'est le vent qui l'entraîne pour un voyage interplanétaire qui le conduit tout d'abord sur la lune, sorte de grand plat d'argent qui sert pour les banquets que donnent les étoiles, puis sur la Voie Lactée, puis sur Saturne, enfin sur le soleil où Eustache et Bzz sont arrêtés par les rayons invisibles, car ils n'ont pas de passeport et c'est le jour d'une grande interpellation, qui met aux prises les deux partis qui se disputent le gouvernement du Soleil, les Infra-rouges et les Ultra-violets et c'est une amusante caricature d'une séance de parlement, telle que certains pays peuvent en avoir fait l'expérience.

Le chef des Ultra: Ni vos cris, ni vos sarcasmes ne m'empêcheront de crier la vérité. Votre politique anti-patriotique, à vous, Infra-rouges, mène le soleil à la ruine, au désastre!

(Cris divers... Cris d'animaux...)

Oui, parfaitement, au désastre, car sans l'amour du pays sans le désir de sauvegarder le bien que l'on a au soleil, si je puis dire, on devient une nation amorphe et qui meurt.

(Les Infra-rouges, par dérision, entonnent une sorte de marche funèbre qui a une certaine analogie avec celle de Chopin.)

C'est cela, parodiez les marches funèbres célèbres, mais elles ne suffiront pas à enterrer l'amour des Ultra-violets pour le soleil, et sachez que ce n'est pas en détruisant que l'on construit, mais en conservant ce qui n'est pas détruit.

(Bravos nourris de la droite... hurlements de la gauche, sonnette...)

A quoi en est le soleil, depuis que vous, Infra-rouges, avez voulu gouverner? Il va d'éruptions en éruptions, les scandales

s'ajoutent aux scandales, chaque jour on découvre de nouve les taches! Vous entendez, Messieurs les gouvernants, les tach du soleil, voilà ce dont parle le monde entier. Nous qui som mes les flambeaux du monde, devrons-nous, grâce aux faut criminelles de gens sans aveu, tomber un jour au rang de sate lite? Non, n'est-ce pas? Hé bien, en votant ce budget insens des Infra-rouges, vous votez l'irrémédiable déchéance du pay

Les Ultra-violets: Bravo! . . Bravo! . . Bravo! . .

Les Infra-rouges: Conspuez les Ultra! . . Crétins . . retarda taires! . . .

Les Ultra: Vendus . . sans patrie!

Les Infra: Hou, hou, hou . . hou, hou, hou . . hou, hou, hou . . (Sonnette.)

Des voix: Suspension . . suspension . . suspension . .

Les Infra: Au poteau . . au poteau . . au poteau . .

Le Président (crie): La séance est suspendue! . .

(Le calme se rétablit peu à peu, bruit de la foule qui quitt l'hémicycle.)

Accusés d'espionnage, Eustache et Bzz sont enfermés dan une prison au flanc du volcan éteint Tipegaloboum, et, pen dant la nuit, verront arriver le spectre solaire, la lumière dé composée toujours à la recherche de l'unité perdue. Avant l'aube cependant Eustache et son ami seront sauvés par l rayon vert de l'espérance, ils s'embarqueront sur un faisceau lumineux, sorte de grand paquebot qui doit les conduire avec d'autres émigrants vers la planète Vita.

De tous les épisodes des *Aventures d'Eustache* il en est peu de plus pathétique, de plus poignant que celui de ce voyage vers la planète Vita avec le bruit sourd du moteur qui sert d'accompagnement à la chanson des émigrants d'une déchirante mélancolie. Mais voici que les nuages s'amoncellent, l'orage gronde, le commandant du Luminaria — c'est le nom du fais ceau lumineux — est inquiet.

Eustache: Alors, commandant, tout est paré.

Commandant: Tout, mais ça ne suffit pas, vu sa longueur je ne voudrais pas que dans la tourmente le Luminaria se brise.

Eustache: Se brise?

Commandant: Vous n'avez jamais entendu dire que les fais ceaux lumineux se brisent?

Eustache: Oui, peut-être bien...

Commandant: Avec leur sacrée manie de faire de plus en plus grand, voilà à quoi ils nous exposent, les constructeurs solaires.

De fait, le faisceau se brisera, tous les émigrants périront, seuls Eustache et Bzz seront emportés à une vitesse vertigineuse vers la planète Vita où les attend un bien étrange spectacle. Vita, en effet, est le triomphe de la mécanique, de la machine, de la science, sans âme. Ses habitants ressemblent à d'énormes cadrans, leurs têtes à des cadrans plus petits, et les deux voyageurs seront reçus par le «cadran chef», l'ingénieur Mic qui les accueille, au pays de la «technique parfaite» par ces mots de bienvenue: «Nous savons tout».

S'il a sauvé Eustache et Bzz, c'est qu'il veut se livrer sur eux à d'intéressantes expériences, les transformer peu à peu en machines, ce qui présente des avantages certains car, sur Vita, tout est interchangeable et l'ingénieur en fournit immédiatement la preuve sur la personne de son secrétaire particulier.

«Approchez-vous 315. Voyez, chers Terriens à quel perfectionnement nous sommes arrivés sur Vita. Une pièce, pardon, un membre devient-il défectueux? On le change immédiatement. Tout se dévisse, se visse, se goupille, s'emboîte, s'enclenche, s'encliquète avec facilité. Donnez votre main, 315. Hop! deux tours à gauche, en voici une de rechange, deux tours à droite et voilà, la nouvelle est en place!»

Tout est donc mécanisé sur Vita, tout vit au moyen d'un fluide central émané d'une Centrale. Eustache s'étonne: «Mais alors les habitants de Vita, si j'ai bien compris... n'ont plus de cœur?

Cadran chef (sec): Non, un manomètre.
Eustache: Et les sentiments?
Cadran chef: Quoi?
Eustache: L'affection?
Cadran chef: Un manomètre
Eustache: La tendresse?
Cadran chef: Un manomètre
Eustache: La joie?
Cadran chef: Un manomètre
Eustache: L'amour?

Cadran chef: Un manomètre
Eustache: Le... le remords?
Cadran chef: Un manomètre.. à supprimer d'ailleurs, il est toujours à zéro.»

Cette vision d'un monde où la machine est reine, où la machine a tué l'homme épouvante Eustache. Il voudrait partir, il supplie, il crie, une fanfare étouffe sa voix.

Eustache et Bzz seront conduits au laboratoire central de Vita. Mic leur montrera, dans cette salle d'où il dirige toute l'activité de la planète, soit l'intérieur de cerveau de son secrétaire particulier, soit la lointaine terre où les parents d'Eustache pleurent la disparition de leur enfant.

La planète Vita présente cependant un grand défaut: elle craint l'humidité: une goutte d'eau sur la manette centrale, et tout éclaterait. Alors — et ce sont de ces effets inattendus où excelle William Aguet — Eustache est pris d'une irrésistible envie d'éternuer... et son éternuement fait sauter Vita. Voilà nos deux héros de nouveau projetés dans les espaces interstellaires, accompagnés cette fois de l'ingénieur Mic. Un fort courant les dirige du côté de la Lémurie, un point de l'espace qui représente la terre telle qu'elle était il y a quelques trillions d'années, telle que l'a imaginée H. P. Blavatsky dans sa *Doctrine secrète*. Ce sont d'immenses marécages où émergent des milliers de Volcans. Eustache, Bzz et Mic, surpris par les Lémuriens sont entourés par les «gelatines» qui les enserrent, les engluent. Mic meurt, Eustache et Bzz sont sauvés par une comète qui passait par là, ils s'accrochent à sa robe et sont conduits par elle au «Zoo céleste» où ils découvrent toutes les constellations qui portent un nom d'animal, la Girafe, le Taureau, le Lion, la Licorne, la Grande ourse qui chante une berceuse à la Petite ourse, etc. Parmi ces bêtes il en est une qui a inspiré à l'auteur le passage qui me paraît le plus remarquable de toute l'œuvre; Eustache l'identifiera aisément; c'est Pégase!

Eustache: Il a des ailes!
Bzz: Et un corps de cheval pur-sang.
Eustache: Et sur ses ailes comme des taches de sang!
Bzz: Son œil est magnifique et triste.
Eustache: Peut-être songe-t-il à d'invisibles pistes.
Bzz: Il frappe le sol d'un sabot impatient.

Eustache: Viens Bzz, parlons-lui gentiment. Bonjour, bonjour, Pégase. Je n'ai rien à te donner, hélas!

Pégase: Plus personne ne songe à me nourrir. Merci tout de même, je me suffis à moi-même.

Eustache: Mais tu parles, qui es-tu?

Pégase: Le cheval qu'enfourchaient les poètes, quand ils montaient au Ciel chercher la Poésie.

Eustache: Quand ils montaient? Cette époque serait-elle finie?

Pégase: Probable . . car on ne m'appelle plus de la terre pour ces chevauchées folles où l'on croyait à chaque instant mourir à force de caracoles! Les poètes sans doute n'aiment plus l'équitation, il faut savoir tomber pour pouvoir mieux monter, mais il n'est pas donné à tous d'aimer les chutes!

Eustache: Ah! Pégase, si tu voulais.

Pégase: Quoi?

Eustache: Nous faire faire un petit tour sur ton dos.

Pégase: Il faut que ce soit un enfant qui me fasse une pareille demande! Soit, monte et ton ami aussi.

Bzz: Oh, vous savez, je peux très bien attendre ici. Le cheval, je le connais et les ailes, j'en ai. Alors comme attraction! D'ailleurs Eustache, voici la nuit et nous avons rendez-vous avec la comète.

Eustache: Rien qu'un petit tour, Pégase.

Pégase: A ta disposition.

Bzz: Oh! la nuit est brusquement venue!

Eustache: Et les habitants du Zoo se mettent à étinceler comme des diamants! . . .

Pégase: Alors, viens-tu, petit enfant?

Eustache: Me voici. Tu viens, Bzz?

Bzz: Comme si j'allais t'abandonner! Mais vraiment, ce n'est pas prudent. Nous avions une bonne comète pour nous ramener à la Terre et tu enfourches la Poésie! En selle, puisque tu le veux.

Eustache: Allons! . . . Pégase que se passe-t-il? Depuis que je suis sur ton dos, je me sens tout bizarre! Les choses m'apparaissent sous un angle nouveau . . . J'ai dans la gorge comme une grande envie de pleurer et dans le cœur comme une grande joie. Où nous mènes-tu?

Pégase: Dans la région du silence parfait où repose la Poésie. Jadis j'y conduisais les poètes.

Eustache: Que leur disait-elle?

Pégase: Je ne sais, car je restais toujours sur le seuil à les attendre, mais ce que je puis te dire, petit, c'est que quand nous redescendions sur la Terre, leurs visages étaient transformés, . . . les uns radieux . . . les autres bouleversés . . . Un, parmi eux, est mort entre mes ailes.

Bzz: Est-il prudent, Eustache, de tenter pareille aventure?

Eustache: Chut, Bzz, tais-toi!

Bzz: Ça y est, le silence commence!

Eustache: Soudain je vois et je comprends tant de choses! . . . et toi?

Bzz: (modeste): Oh! tu sais moi!

Eustache: L'amour de mes parents pour moi, leurs peines, leurs sacrifices et cette vie quotidienne comme une humble étoffe tissée avec patience.

Bzz: Tu en trouves des choses! . . .

Eustache: Pégase, Pégase, l'air devient tout à coup si léger. Je le respire comme si je buvais l'eau du glacier.

Pégase: C'est que nous approchons du lieu que je t'ai désigné.

Eustache: Mais, que dirais-je à la poésie?

Pégase: Rien, c'est elle qui te parlera et les mots qu'elle prononcera seront autant de lumières qui éclaireront le monde, autant de cloches qui le secoueront de sa torpeur . . . Tocsins . . . carillons déchireront l'air alourdi.

Bzz: Que de bruit pour du silence! (il bâille) tout ceci me donne sommeil!

Eustache: Bzz, tais-toi!

Pégase: Nous approchons. Quand tu me verras abaisser mes ailes, c'est que nous y serons.

Eustache: C'est curieux, mais je me sens soudain engourdi, oppressé. Bzz es-tu là?

Bzz: (Bâillant): Sous ta chemise.

Eustache: (avec angoisse): Pégase, mes mains ne peuvent plus tenir ta crinière. Pégase, que m'arrive-t-il?

Pégase: Tiens bon, nous y sommes!

Eustache: Trop tard.

Pégase: Ils sont tombés endormis et roulent dans les abîmes. Je ne puis les rejoindre. Hélas! Poésie. Oh! Poésie, je t'avais amené un enfant pour que tu lui parles! J'avais enfin trouvé un être qui voulait t'entendre et il vient de tomber endormi dans les méandres de la Nuit!

La Poésie: Pégase, ne regrette rien. Cet enfant, depuis longtemps, sans le savoir, m'avait rejoint.

Dira-t-on que ce passage — qui me paraît le point culminant de l'œuvre — sur la «transmutation» qu'opère la véritable poésie ne peut être accessible qu'aux adultes? J'ai fait l'expérience du contraire puisque, écoutant cet épisode avec deux enfants de 11 et 14 ans, je les ai vus saisis d'une émotion telle que des larmes silencieuses coulaient de leurs yeux.

Après le «Zoo céleste» et en contraste avec Vita, ce sera la planète Béata où habitent d'étranges êtres en forme de balles de tennis qui refusent de rien savoir, de rien apprendre, découvrant le bonheur dans l'ignorance. Leur roi est celui d'entre eux qui saute le moins haut. Eustache essaye de lui faire comprendre ce qu'est la terre, ce qu'on y fait, le rôle de l'argent, des guerres. Le roi ne comprend rien, mais a — tout de même — le net sentiment que ces deux terriens sont des indésirables qu'il convient d'expulser au moyen d'une «sarbacane à musique» qui les projettera au pays des rêves d'où ils retomberont sur la terre.

*

Un simple résumé est bien incapable d'exprimer la fantaisie, le charme, l'originalité de l'œuvre de William Aguet, car l'auteur est avant tout un artiste du son et, dans ce domaine, il a des trouvailles magnifiques. Ainsi dans les *Nouvelles aventures* la chanson de Crécelle qu'accompagnent bientôt les hurlements d'un chien qui ne peut souffrir cette musique, ainsi le discours de l'homme d'État, accompagné des échos qui critiquent et ridiculisent ce qu'il dit, ainsi la ronde aquatique des alevins

autour d'Aimé Nageoire. A cet égard il est bien certain que les progrès de la technique ont mis à la disposition des auteurs des moyens que les Grecs eussent souhaités mais qu'ils ne possédèrent pas. Cela ne veut pas dire, naturellement, qu'ils ne cherchèrent pas à obtenir des effets analogues à ceux qu'obtient William Aguet. Ainsi, dans les *Grenouilles.* Aristophane accompagne les mouvements de Dionysos ramant sur le fleuve des Enfers soit du grincement de la rame soit du coassement des grenouilles. Dans les *Oiseaux,* il imite le chant du rossignol, le ramage des différentes sortes d'oiseaux.

La différence du timbre des voix dans l'œuvre d'Aguet joue aussi son rôle, enfantin chez Eustache, plus grave chez Bzz; l'armailli de la Voie lactée, gardien des vaches des «blancs pâturages», a un charmant accent fribourgeois, les paroles de Mic, le «cadran chef» de Vita sont volontairement sèches, nettes, sarcastiques. La langue est dépouillée, comme il sied à une œuvre écrite pour les enfants. Par son inspiration, du reste, elle s'apparente aux œuvres les plus marquantes de la littérature enfantine, le rêve d'une part, comme dans les contes de fées, l'irréel, l'évasion soit vers l'infini des étoiles soit vers les mystères du centre de la terre, le besoin d'aventure, le goût du risque, un optimisme viril, en résumé, nous sommes en présence d'un essai des plus intéressants et qu'il convient de signaler à l'attention de ceux qu'intéressent les voies nouvelles que la radio peut ouvrir à l'art.

FRIEDRICH SENGLE: WIELAND. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1949.

Dem deutschen Literarhistoriker fällt es im allgemeinen schwer, sich von jener Rangordnung der Werte zu befreien, die durch Herder und die Romantik aufgestellt worden ist. Nicht nur in der sehr zögernden und oft genug ratlosen Anerkennung ausländischer, zumal französischer Dichter und Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts wird dies fühlbar; auch vielen hochbedeutenden Talenten der eigenen Sprache gegenüber verhalten sie sich gleichgültig, geringschätzig, ablehnend. Eines unter diesen ist Wieland, dem um seiner unbestreitbaren historischen Bedeutung willen in jeder grösseren Literaturgeschichte einige Seiten eingeräumt werden, von dem aber mit lebendiger Liebe und Bewunderung zu reden kaum einer sich bemüssigt fühlt. Jetzt liegt die grosse Darstellung von Friedrich Sengle vor — ein Meisterwerk, wie gleich zu Beginn mit allem Nachdruck festgestellt sei, eine vorbildliche Leistung, die nicht nur in der Ruhmesgeschichte Wielands, sondern auch in der deutschen Literaturwissenschaft der Gegenwart Epoche machen könnte. Was uns schon auf den ersten Seiten und dann fast ununterbrochen bis zur letzten beglückt, ist eine grosse innere Freiheit des Verfassers. Er lässt sich weder durch die alten, seit Jahrzehnten dem deutschen Schrifttum aufgeklebten Etiketten (Aufklärung, Sturm und Drang, Romantik usw.) noch durch die herrschenden Tendenzen der modernen Literaturwissenschaft imponieren, sondern geht unbeirrt seinen Gang und hat den Mut, ein Buch im Geiste Hayms und Diltheys zu schreiben. Wie wohltuend nach so viel anspruchsvoller Phänomenologie und Ontologie der Literatur! Wie erfrischend, wie selbstverständlich richtig ist dies! Und wie kommt dies den künstlerischen Qualitäten der Darstellung zugute! Sengle wird ja wohl von Haus aus ein begabter Schriftsteller sein. Es ist aber keine Frage, dass der Zauber und die Eleganz seiner Diktion durch dieses Bekenntnis zum Geist der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts mitbestimmt ist. Denn nichts verdirbt leider so den Stil wie voreilige «Wesensschau», voreilige «Gestalt- und Formanalysen» — und was dergleichen mehr sein mag. Wer hätte es nicht erlebt? Wer hätte nicht selber auf diesem Gebiet gesündigt? Nun lese man diesen «Wieland» und überzeuge sich, dass ein solches Buch bei aller wissenschaftlichen Strenge zugleich den weitesten Leserkreis anspricht, dass man es auch anderen Menschen als nur gerade den engsten Fachkollegen in die Hand geben kann, dass seine Lektüre ebenso ein grosser Gewinn wie ein grosses Vergnügen ist.

Frei ist Sengle auch von dem tief verwurzelten deutschen Vorurteil, dass Tragik und Tiefe in der Kunst an sich schon wertvoller seien als Anmut und Heiterkeit; frei ist er endlich von jener bedenklichen Sucht so vieler neuerer Autoren (und des Publikums!), die man im Grunde als Religionslüsternheit bezeichnen kann, als ein durchaus illegitimes Bedürfnis, aus Texten grosser Dichter um jeden Preis Glaubens- und Heilsbotschaften herauszulesen.

Wer solche Freiheit besitzt, der darf es wagen, ein Buch über Wieland zu schreiben. Es handelt sich keineswegs darum, den freundlichen Meister zu heroisieren. Im Gegenteil, er wird mit allen seinen Schwächen und Fehlern, sogar in seiner Charakterlosigkeit sichtbar. Zugleich erscheint aber auch der wunderbar begabte, bezaubernde Künstler, dem Sengle nachrühmt, er habe noch mit viel Naivität der älteren Zeiten an dem zerbrechlichen Tempel der letzten Klassik Alteuropas gebaut; der skeptische Lebenskünstler ferner, der nach den niederschmetternden Erfahrungen in der Liebe zu Christine Hagel mit List, Bescheidenheit, Resignation und äusserster Liebenswürdigkeit den Gefahren der Welt zu entrinnen versucht und solche Weisheit auch vorsichtig lehrt; sodann, was man am wenigsten erwartet und was doch ganz überzeugt, den Wegbereiter der Romantik, den Dichter, der mit seinem ästhetischen und reflektierten Verhältnis zum Märchen und Mythos unmittelbar zu Tieck und Novalis hinführt; der Übersetzer endlich, der Vermittler Horazens, Ciceros, Lucians, der den Ruhm in Anspruch nehmen darf, eine Antike bewahrt zu haben, die durch Winckelmann und Goethe vielleicht zu sehr verdrängt worden ist, die mehr römische oder doch römisch beleuchtete nämlich, die einst Erasmus und andere grosse Humanisten gepflegt haben.

Umso verehrungswürdiger erscheint Wielands Leistung, als sie sich keineswegs, wie man zu glauben geneigt ist, im Schoss einer wohlgepflegten Rokokokultur vollzieht. Die gesellschaftliche Basis von Wielands Werk ist äusserst schmal. Nur deshalb war er ja immer wieder genötigt, seine Bildungsromane antik zu kostümieren und sich fast bei jedem Satz zu fragen, ob dergleichen in Deutschland tragbar sei. In Klammern gleichsam, in einem unverbindlichen «Als ob» spielt sich alles ab. Und doch hat dieser eigentlich einsame Künstler die deutsche Geistesgeschichte durch sein Schaffen reiner erfüllt und in wesentlichen Momenten auch entscheidender beeinflusst als mancher, der viel geräuschvoller auftrat und sich vom «Volk» getragen glaubte. Es ist ein besonderer Reiz von Sengles Buch, wie Querverbindungen hergestellt werden und so ein gemeinsamer Rhythmus in den scheinbar so unübersichtlichen Vorgängen des 18. Jahrhunderts zutage tritt.

Fast unbescheiden ist es, hier noch persönliche Wünsche vorzubringen. Nur einen kann ich nicht unterdrücken. Der künstlerische Wert von Wielands Werken wird manchmal mehr behauptet als aufgezeigt. Insbesondere möchte man mehr über Wielands Prosa hören. Was dieser Autor für die Ausbildung der deutschen Prosa bedeutet hat, lässt sich kaum hoch genug einschätzen. Und eben darüber hören wir von Sengle fast gar nichts. Natürlich hängt das mit der mehr biographischen Methode der Darstellung zusammen, die wieder ihre eigenen Vorzüge hat.

Viel wichtiger als solche Detailforschungen, die ja jederzeit nachgetragen werden können, ist aber die Gesinnung, die das ganze Buch durchwaltet, eine verbindliche europäische Gesinnung, die heute in Deutschland so rein vertreten zu finden, ein unerwartetes und besonders für uns Schweizer erfreuliches Geschenk ist. Sie sei zum Schluss mit zwei Abschnitten bezeugt. Der erste beschliesst die Vorrede und lautet:

«Es gehört vielleicht zur Sache selbst, festzustellen, dass meine Wieland-Darstellung nicht erst in der französischen Zone, sondern schon im Krieg unter den trübseligsten Verhältnissen beschlossen und begonnen wurde. Man stellte sich damals die Frage, warum man in grosser Not Mozart besser hören könne als Wagner oder selbst Beethoven, und fand die Antwort, dass der Schrei, den die Expressionisten noch so sehr liebten, uns ganz fremd und töricht geworden sei, während eine grosse, bis in den Tod unbesiegbare Heiterkeit uns wohl verständlich und mehr als alles verehrungswürdig erschien. Es ist das Zurückgehen hinter Sturm und Drang und Romantik, die neue Wendung zum Objektiven, was uns auch Wieland nähertreten lässt, und die Auseinandersetzung mit dem Romantischen, die sich in und um Wieland vollzieht, macht seine Gestalt den Heutigen nur um so denkwürdiger, ja in manchem tief vertraut. Doch hätte dies Buch seinen Sinn verfehlt, wenn es unkritisch wäre. Wieland hat nicht die Lebens- und Todesfülle Mozarts, er bleibt in allen Metamorphosen seines langen Lebens ein Vorläufiger und Unvollendeter, ihn kennzeichnet nicht die Unbeirrbarkeit, welche den ganz Grossen eigen ist; aber wenn irgendwo in deutscher Dichtung die Leichtigkeit des Rokoko etwas von klassischer Reife und Süsse in sich aufgenommen hat, so ist es bei Wieland. Er war von Natur nicht weniger zwiespältig, wandlungsbegierig und ‚deutsch' als die Romantiker, aber er machte aus der Not noch keine Tugend, sondern klärte geistig das Düstere in sich zu einem Lächeln, das die Natur überwand. Wir sollten uns nicht daran stossen, wenn dies Lächeln manchmal etwas von der Überlegenheit des Diagnostikers an sich hat und viel liebgewordenes Pathos in sich zusammensinken lässt. Die

frohen und wirklich weisen Schriftsteller sind in unserem Volk s selten geworden, dass wir jeden doppelt achten sollten, wenn wir vo dem verfälschten Ideenkult, von der Masslosigkeit und Phantastik welche unser Jahrhundert nicht nur in Deutschland kennzeichner genesen wollen. Dies Buch stellt einem anspruchsvollen, von seine Leidenschaften oder Meinungen besessenen Zeitalter das Bild eine bescheidenen, versöhnlichen und immer heiteren Geistes entgegen.

Der zweite Abschnitt findet sich in dem Kapitel, das von Wieland humoristischer Klassik handelt:

«Die strengen Geister Schiller und Hölderlin sind in verschiedener Masse, aber überwiegend humorlos. Andererseits ist bei Jean Paul der Wieland an Wärme und Tiefe des Humors übertrifft, die Form verwilderung schon so weit fortgeschritten, dass der Begriff des Klas sischen sehr problematisch wird. Goethes ‚Heiterkeit' ist zu seh erkämpft, liegt gewissermassen zu hoch, um zum Quellpunkt grosse humoristischer Dichtung zu werden. Die transzendenten Humoriste der Frühromantik, welche zur Auflösung der gesamten gegenständ lichen Welt neigen, müssen vollends aus dem Spiele bleiben. Liege die Verhältnisse nicht auch beim Lustspiel so? Man erkennt in de Romantik enthusiastisch seinen Wert, und manches Gute entsteht namentlich gegen ihr Ende hin, aber der deutsche Shakespeare oder Molière erscheint nicht. ‚Minna von Barnhelm' wird an gegenständ licher Kraft und gesellschaftlicher Erfülltheit von keinem roman tischen Lustspiel erreicht, geschweige denn übertroffen. Kleists ein malige Leistung entzieht sich jeder Einordnung; sie ist auch von hier aus gesehen ein Tanz über dem Abgrund. Humoristische Klassik, soweit man in Deutschland überhaupt von ihr sprechen darf, wird schon von Lessing und Wieland verwirklicht, denn zu ihrer Zeit, vor der Französischen Revolution und Expansion, bestehen die ge sellschaftlichen Voraussetzungen, an welche sie gebunden zu sein scheint, gerade noch. Sie mag im Vergleich mit glücklicheren Län dern gering sein, aber sie sollte uns, gerade weil wir ‚schwer' und selten heiter sind, als einer der wenigen hellen Augenblicke unserer Geschichte teuer sein. Sie bürgt dafür, dass wir Deutschen nicht von vornherein und für ewige Zeiten zu einem phantastischen Transzen dieren oder aber zur Tragik bestimmt sind, sondern dass auch in uns wie in jedem Volk die Möglichkeit zu einer heiteren und ge selligen Vollendung verborgen liegt.»

Es bleibt abzuwarten, wie man in Deutschland nun Sengles Buch aufnehmen wird, abzuwarten, ob man bereit ist, das Urteil über Wieland und damit überhaupt über eine liebenswürdige, gesellige Kunst zu revidieren.

Emil Staiger.

CLAUDE-EDMONDE MAGNY: «L'AGE DU ROMAN AMERICAIN.»[1])

Die französische Kritikerin Claude-Edmonde Magny ist eines der schönsten Beispiele einer grosszügigen geistigen Aufgeschlossenheit. Schon in ihrem Buche *Les Sandales d'Empédocle*[2]) hatte sie sich ausgewiesen, nicht nur über weite Kenntnisse der europäischen Literatur, sondern auch über eine tiefe Vertrautheit mit der zeitgenössischen deutschen Philosophie. Nachdem darauf einzelne Artikel aus ihrer Feder auch zum amerikanischen Schrifttum erschienen sind, schreibt sie nun eine ausführlichere Studie zum amerikanischen Roman. Der Band *L'Age du Roman américain* umfasst zwei selbständige Teile, wovon uns hier vor allem der erste, *Roman et Cinéma,* beschäftigt, da er uns die Verfasserin wiederum von einer neuen Seite zeigt: nämlich als hervorragende Kennerin des Filmischen.

Die tiefe Wandlung, die der französische Roman in den letzten Jahren erfahren hatte, war bis anhin zum grossen Teil auf amerikanische Einflüsse zurückgeführt worden. Von keiner verpflichtenden Tradition befangen, nicht wie der Franzose einseitig nur einer Klasse, der intellektuellen, entstammend, hatte es der amerikanische Schriftsteller relativ leicht, in der unbekümmerten Gestaltung des Neuen vorauszugehen. Dennoch, so meint Magny, ist sein Einfluss überschätzt worden, und sie unternimmt es, eine Quelle vorzuschlagen, aus welcher der französische wie amerikanische Roman wichtigste Züge seiner heutigen Technik entlehnt hat: den Film. Um eine solche Annahme zu stützen, ermittelt sie zunächst die den beiden Gattungen gemeinsame Basis, auf der solche Einflüsse wirken können. Beides sind Erzählungen, beide sind als Kunst für das Volk, für die vielen entstanden; und beide, der Romanleser wie der Kinobesucher, teilen die Situation eines Individuums, das in vollständiger Abgeschlossenheit mit einer Geschichte beschäftigt ist, indes der Theaterbesucher sich niemals der Suggestion des Kollektiven erwehren, sich nicht der im Saale herrschenden Stimmung entziehen kann. Tiefer dringt das, was Claude-Edmonde Magny zu der «Identification esthétique» zu sagen hat. Der Kinobesucher wie der Romanleser suchen Zerstreuung, ein dépaysement im Leben anderer Menschen, nicht so sehr, um von sich selber erlöst zu werden, als um sich in der Identifikation um diese anderen Leben zu bereichern. Es werden uns köstliche Dinge zur Psychologie des Stars gesagt, dessen Geheimnis es ist, ebendiese Identifikation in umfassender Weise zu ermöglichen, wobei die konkret pittoresken Details — der alte Regenmantel

[1]) Editions du Seuil, Paris.
[2]) Editions de la Baconnière, Neuchâtel.

der Garbo — eine kaum überschätzbare Rolle spielen. Der Star h ein gleichsam mythisches, über all seine Rollen hinausragendes Eige leben; und dieses Eigenleben teilen auch die klassischen Roma figuren, Mr. Pickwick, der in unserer Erinnerung die Begebenheite der *Pickwick People* weit überlebt, die Gestalten Balzacs, d lebendig bleiben, auch wenn wir ihre Situation innerhalb d *Comédie Humaine* nicht mehr übersehen. «Nous sommes assoiff de détails concrets concernant les personnages que nous aimons, l'écran comme dans un roman, parce que c'est seulement entre cré tures individuelles que l'identification esthétique est possible. A contraire le personnage dramatique existera d'autant plus fortemer qu'il sera davantage stylisé: c'est parce que le théâtre est esse tiellement impersonnel que toute tragédie est classique.»

Die breit ausgeführte Parallele ruft allerdings ein Bedenken wac Was hier vom Romanhelden gesagt wird, trifft zwar zu für eine Julien Sorel, eine Madame Bovary; wenden wir uns aber der heutigen Roman zu, so sieht die Sache anders aus. Wo sind d «détails concrets» eines «Etranger» oder des Helden von *Le Trè Haut?* Und welcher von *The Sound and The Fury* fasziniert Leser wird sich mit dem Idioten Benjy identifizieren wollen? D Wirkung scheint anderswo zu liegen. Man könnte sich hier soga fragen, ob nicht der Film den Roman in entgegengesetztem Sinn beeinflusst und mitgeholfen habe, diesen in seine heutige Gren position zu drängen. Ähnlich wie die Verbreitung der Photographi innerhalb der bildenden Kunst wohl eine Rolle spielte, um de Weg zu einer «ungegenständlichen» Malerei zu beschleunige könnte man sich auch denken, dass eine Absicht, dem Film auszu weichen, mitgespielt hätte bei der Erfindung des «unsichtbaren Romans, des Romans ohne eigentliche Begebenheiten. Eine Erzäh lung wie *Le Diable au Corps* konnte zur Not ein Drehbuch abgeben, ein Buch in der Art der *Nausée* oder *Le Très-Haut* sind nicht mehr photogénique im herkömmlichen Sinn. Oder e müsste, um deren Welt darzustellen, der Film zu ganz anderen Mit teln greifen, als sie ihm — abgesehen von ein paar surrealistische Versuchen und der in ihrer Absicht grossartigen *Fantasia* Disneys — heute geläufig sind. Solche Erwägungen liegen freilich schon weit vo Magnys Thema ab; sie sollen daher auch nicht ausgeführt werden vielmehr nur als Beispiel stehen für eine Art Bedenken, das sich a vielen Stellen gegenüber der von ihrem Blickpunkt zuweilen allzu sehr eingenommenen Studie regt.

Das eigentliche Anliegen des Buches ist das Aufzeigen der Film und Roman gemeinsamen *Technik*. Zunächst der «objektivierende Methode», welche die Naturalisten schon zögernd eingeführt hatten

die nun aber durch den Film eine ganz neue Rechtfertigung erlangt. Die Kamera erfasst ihrer Natur gemäss nur die *Geschehnisse;* sie zeigt die Dinge von aussen, ohne Kommentar und ohne psychologische Interpretation. Dem amerikanischen Roman, der sich diese Methode bis ins Extrem angeeignet hat, steht plötzlich ein unendliches Feld offen: während der französische Roman mit seiner psychologischen Analyse vorwiegend nur *den* Helden darzustellen vermochte, der Zeit und die geistigen Mittel hatte, um seine innere Welt zu beobachten, sind dem objektiven Roman, der nur von aussen zusieht, *alle* Klassen zugänglich. «Le roman américain est venu faire circuler un souffle plus large dans la République des Lettres ... Il nous montre des vagabonds, des chômeurs, des ivrognes invétérés; de mauvais garçons dénués de tout romantisme, simples victimes de fatalités économiques ... des gens de couleur ... des gens qui savent ni lire ni écrire, qui peuvent à peine parler pour exprimer leurs besoins les plus fondamentaux; tous pourtant doués d'une incontestable réalité humaine ... Véritablement classique dans son esprit, classique comme le sont les films de Charlot qui font rire à Shangai comme à Romorantin, il trouve une universalité plus complète que celle de notre littérature au XVIIe siècle parce que cette fois elle embrasse véritablement toutes les races et toutes les classes — qu'elle est co-extensive à la planète. On peut voir en lui le principe d'un humanisme nouveau.

Or, cette extension de la matière romanesque n'est possible que grâce à la méthode objective de description. Les récits de Steinbeck ont la même universalité que les films de Chaplin: celle de la mimique — entendue dans un sens à peine plus étendu qu'au cinéma muet.»

Doch drückt sich darin noch etwas anderes aus. An den Helden von Dos Passos wie an Camus' «Etranger» — der zwar «ich» sagt, mit diesem «ich» aber nur auffängt, was jeder von ihm sehen kann, und damit das Fehlen einer inneren Tiefe nur um so schärfer hervorspringen lässt — legt C.-E. Magny überzeugend dar, wie diese «méthode objective» in der Hand des Künstlers zum eigentlichen rhetorischen Mittel wird, das dem Nichts adäquat ist. In ihr erlangt die innere Leere des heutigen Menschen ihre eigentliche Sprache. —

Der «objektiven Methode» eng verwandt ist das Stilmittel der Ellipse. Um uns die Trunkenheit einer Romanfigur zu zeigen, sagt uns Dos Passos (in *USA*) nur von einem Schlüsselloch, das kreist und das Einstecken des Schlüssels verunmöglicht. Dies ist filmisch; etwa wie der Wassertropfen, der in einer Szene von *Le jour se lève* dem Siphon entlang hinunterläuft und leise darauf hinweist, wie nahe der Held den Tränen ist. Kaum jemand legt sich bewusst

darüber Rechenschaft ab. Die amerikanischen Schriftsteller, vora Faulkner und Dos Passos, übernahmen die Lehre dieser Filmtechnik sie nützten die Randzonen des menschlichen Bewusstseins, ohne jede vom Leser nicht klar interpretierte Detail für verloren zu halten Und mit all diesen Noten, die im Schatten des Bewusstseins entstehe und fast unbeachtet vorübergehen, erklingt der Roman in einer gan neuen Polyphonie. «Aussi évite-t-il l'erreur qui menace à chaqu instant les arts du langage: réduire la conscience humaine à s partie la plus éclairée, ne plus s'adresser qu'à cette seule partie.»

Ein anderes Stilmittel, das der Romancier dem Kameramann ab geschaut hat, ist der «découpage», jener Prozess also, nach welchem eine Szene aufgeteilt wird in verschiedene «Ebenen», indem di Kamera sie aus wechselnden Stellungen aufnimmt. Die imaginär Kamera des früheren Schriftstellers war ein für allemal festgesetzt z. B. im Bewusstsein eines Gil Blas oder Adolphe. Nun aber beginn sie zu wandern mit jener Beweglichkeit, die bei Proust beginnt und in der Trilogie *USA* gipfelt. Und in dieser Trilogie von Dos Passos zeigt es sich, wie es mit dem Stilmittel des «découpage» möglich wird, statt die Biographie eines Individuums die Geschichte eines Kontinentes darzustellen. Vor allem, indem noch das «crossing-up» hinzukommt, das Springen der Kamera von einer Szene zu einer gleichzeitig sich anderswo abspielenden Begebenheit. Im französischen Bereich ist uns dies geläufig beispielsweise aus Sartres *Chemins de la liberté* und, früher noch, aus dem Schaffen Ramuz'.

Doch C.-E. Magny begnügt sich keineswegs mit dem Aufzeigen der stilistischen Vorgänge; ihr tiefstes Interesse ist philosophischer Natur Sie fragt nach der Lebensanschauung, die sich in einer Technik ausdrückt, und nicht so sehr nach der Anschauung eines Einzelnen als nach der einer ganzen Epoche. Das mag uns vielleicht die Mass stabslosigkeit erklären, die uns in den Schriften Magnys immer wieder begegnet. Z. B. in Sätzen wie diesem: «il y a chez *Elsa Triolet comme chez les grands romanciers russes,* ce don de conter, d'intéresser n'importe qui à n'importe quelle histoire.» Oder in der Tatsache, dass *Les Sandales d'Empédocle* einem Charles Morgan eine ebenso lange und ernsthafte Studie widmen konnten wie einem Kafka. Denn wenn wir nach dem Charakter einer Epoche fragen, dann ist, um es überspitzt zu sagen, eine Plakatsäule ebenso aufschlussreich wie eine Ausstellung zeitgenössischer Gemälde.

In den filmischen Methoden des heutigen Romans sieht Magny letzten Endes das In-Erscheinung-treten der existentialistischen Wahrheit. Das 19. Jahrhundert glaubte noch an die Möglichkeit eines absolut Wahren, das für alle Menschen gilt; darauf ruht beispielsweise die Ästhetik eines Zola. Erst die Existentialphilosophie hat die

beiden Begriffe des Wahren und des Absoluten geschieden. Mit dem ewig wandernden Standpunkt ihrer Kamera machen es Film und moderner Roman fühlbar, dass es keine abstrakt objektive Wahrheiten gibt und dass «un récit, comme une pensée, exigeait toujours un être concret et engagé qui en soit le support».

An diesem Ort angelangt, wird nun aber das Fragen nach den «Einflüssen» ein müssiges Unternehmen; nicht mehr die wechselseitigen Entlehnungen zwischen Roman und Film sind wichtig, vielmehr die in der Tiefe verborgenen, unbewusst wirkenden Wahrheiten einer Epoche, die sich durch alle Formen hindurch einen Ausdruck zu verschaffen suchen.

Der zweite Teil des Buches, *Temps et Impersonnalité dans le Roman Américain,* führt die Thesen weiter aus, die C.-E. Magny schon in früheren Essays aufgestellt hatte,[1]) und soll uns daher hier nicht länger beschäftigen. Er enthält Kapitel zu Dos Passos, Hemingway, Steinbeck und endlich zu Faulkner, zu dessen polyphoner Kunst sich der Kritikerin von dem universalen Werke Balzacs her tiefe Zugänge öffnen. Wir setzen hier nur das Ende des Buches hin, wo C.-E. Magny, was sich auf ihren verschiedenen Wegen ergab, zusammenfasst und das Zeitalter des amerikanischen Romans in seiner ethischen Bedeutung charakterisiert: «Si Faulkner est si différent des autres romanciers américains ses contemporains, s'il s'apparente ainsi, par delà le temps ou l'époque, à Melville, à Graham Greene, à Bernanos plus qu'à Caldwell (qui comme lui parle du Sud) ou à Dos Passos (qui comme lui disloque la technique romanesque traditionnelle), c'est qu'il est le seul parmi eux à avoir vécu dans toute son ampleur le drame littéraire de l'Age: la reconstruction d'une Eglise. D'autres ont trébuché sur le même problème (O'Hara, Nathanaël West, Fitzgerald, même Dos Passos), mais finalement leur Eglise se défait et le coupable est excommunié, laissé seul avec sa faute, tandis que les autres personnages retournent à leur existence pharisienne qui ne croit pas avoir part au Mal ... Aucun d'eux n'est parvenu à s'intégrer dans le monde, à faire société avec les autres personnages. La marée humaine se referme indifférente sur leur destin qui est demeuré individuel. L'Amérique ne sera pas sauvée. Avec l'œuvre de Faulkner, au contraire, sont dès à présent posées les conditions d'un salut, qui reste encore à faire, qui sera toujours à reprendre.»

Gerda Zeltner.

---

[1]) Vgl. *Trivium* IV, 4.

Ganz ähnlich wird in unserem Gedicht ein Teil des Anfangssatzes in sich selber gestellt — «O j'ai lieu!» — und wieder verwandelt sich alles, da der Ausruf nun die Bedeutung hat von «O, ich finde statt» oder einfach «O, ich bin da!» Doch ist er immer noch aus derselben Wurzel entsprungen wie das anfängliche «O, ich habe Grund zu preisen!» Preisen — und das heisst Dichten in seiner höchsten Bedeutung — und das Dasein des Dichters werden durchsichtig als das ursprünglich Eine. So etwa mag Descartes Denken und Sein als Eines erfahren haben.

Ein einfachstes Stilmittel, und zudem eines, das leicht zur billigen Rhetorik werden kann, vertieft sich im Kräftefeld des Dichters so sehr auf das Wesentliche hin, dass darin eine innerste Wahrheit von dessen Welt aufleuchtet: einer Welt, wo des Dichters Dasein sich erst an seinem Worte erweist und wo doch sein Wort wiederum erst dieses Dasein ins Leben ruft. *G. Z.*

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN SPRACH- u. STILGESCHICHTE
herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger

Nr. 1
Hannes Maeder

Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte

128 Seiten, broschiert Fr. 5.—

«Der Verfasser greift auf eine Äusserung Wilhelm von Humboldts zurück, wonach die Sprache die äusserliche Erscheinung des Geistes der Völker ist. Demgemäss will er nachholen, was die Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts versäumt hat, da sie die Wandlungen der Sprache ohne jede Rücksicht auf geistesgeschichtliche Voraussetzungen untersuchte. «Vaterland».

Nr. 2
Elisabeth Spörri

Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk

154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

«Die Verfasserin gibt hier eine schöne, ungemein gründliche und kluge Studie über alle erdenklichen Formprobleme an dem berühmten Werke des Angelus Silesius. ... Zum Schluss dringt die Analyse noch tiefer in die letzten Haltungen der barocken Seele überhaupt hinein. «Die Tat».

Nr. 3
Hans Peter Jaeger

Hölderlin – Novalis / Grenzen der Sprache

136 Seiten, broschiert Fr. 4.50

Hölderlin sucht das Unaussprechliche hereinzunehmen in den Bereich der Sprache, indem er das Getrennte zusammenschmilzt und verdichtet; Novalis will es umgekehrt durch immer differenziertere Bezeichnung und Streuung des Ausdrucks umspannen. Der Autor untersucht diese beiden Haltungen und gibt eine geistesgeschichtliche und sprachphilosophische Deutung, die nicht nur den Germanisten, sondern jeden literarisch und philosophisch interessierten Leser anregen wird.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Emil Staiger

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten. In Leinen Fr. 11.50.

«Grundbegriffen eignet stets eine gewisse Formalität und Leere; sie können nur Wegweiser sein, die uns den Gang zum Verständnis des Wesentlichen erleichtern. Staiger sieht die Grenzen seiner ‚Poetik' klar, er kennt ihre Lücken. Das vermindert das Gewicht dieser klar und streng aufgebauten, an glücklichen Prägungen der gewonnenen Erkenntnisse reichen Schrift keineswegs. Sie vertieft unsere Einsicht in das Wesen des Dichterischen, erweitert unsere Kenntnis des Menschen und seiner Möglichkeiten und bestärkt uns in jener Ehrfurcht, ohne die wir uns grosser Kunst nie zu nahen vermessen sollen.»

Ernst Altherr, «Neue Zürcher Zeitung».

«Seit langem ist kein auf eine so gescheite Weise anregender Beitrag auf dem Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft erschienen.»

Max Rychner, «Die Tat».

*

Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

2., erweiterte Auflage. 260 Seiten. In Leinen Fr. 13.50.

Hölderlin: «Heidelberg», «Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter», «Chiron» / Jean Paul: «Titan» / Kleist: «Bettelweib von Locarno» / Goethe: «Sommernacht», «Novelle» / Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende» / Stifter: «Nachsommer» / C. F. Meyer: «Die tote Liebe» / Hofmannsthal: «Der Schwierige».

«Lebendigmachende Literaturkritik in seltenem Masse.»

«Neue Zürcher Zeitung».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH